

Cuadernos Hispanoamericanos

Artículos de
Hugo Mujica
Carlos Marzal
César López
Eduardo Chirinos
Eduardo Halfon

Poemas de
Félix Grande
Ramón Cote

Ilustraciones de José Luis Largo

Agencia Española de Cooperación Internacional



Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo
Ministra de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Trinidad Jiménez
Secretaria de Estado para la Cooperación Internacional
Soraya Rodríguez Ramos
Director AECID
Francisco Moza
Director de Relaciones Culturales y Científicas
Carlos Alberdi
Jefe del Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Miguel Albero
Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Lain Entralgo. Luis Rosales. José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamín Prado**
Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/11/13. Subscripciones: 91 582 79 45
e- mail: cuadernos.hispanoamericanos@aecid.es
Secretaria de Redacción: **Elena García Valdivieso**
e-mail: elena.garciavaldivieso@aecid.es
Suscripciones: **María del Carmen Fernández Poyato**
e-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es
Imprime: Solana e Hijos, A.G., S.A.U.
San Alfonso, 26. La Fortuna, Leganés
Diseño: **Cristina Vergara**
Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 0011-250 X - NIPO: 502-10-002-7
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca
La revista puede consultarse en
www.cervantesvirtual.com

727 Índice

Benjamín Prado: Un siglo alrededor de Jorge Semprún 5

El oficio de escribir

Hugo Mujica: *Del horror vacui al benedictio vacui* 9
Eduardo Halfon: *El destierro guatemalteco* 23

Mesa revuelta

Carlos Marzal: *El porqué de un libro de relatos.* Los pobres desgraciados hijos de perra 29
César López: *De la comprensión a la compasión en la poesía de Dulce María Loynaz* 33
Fernando Cordobés: *La otra Trinidad de Samuel Selvon* 45

Punto de vista

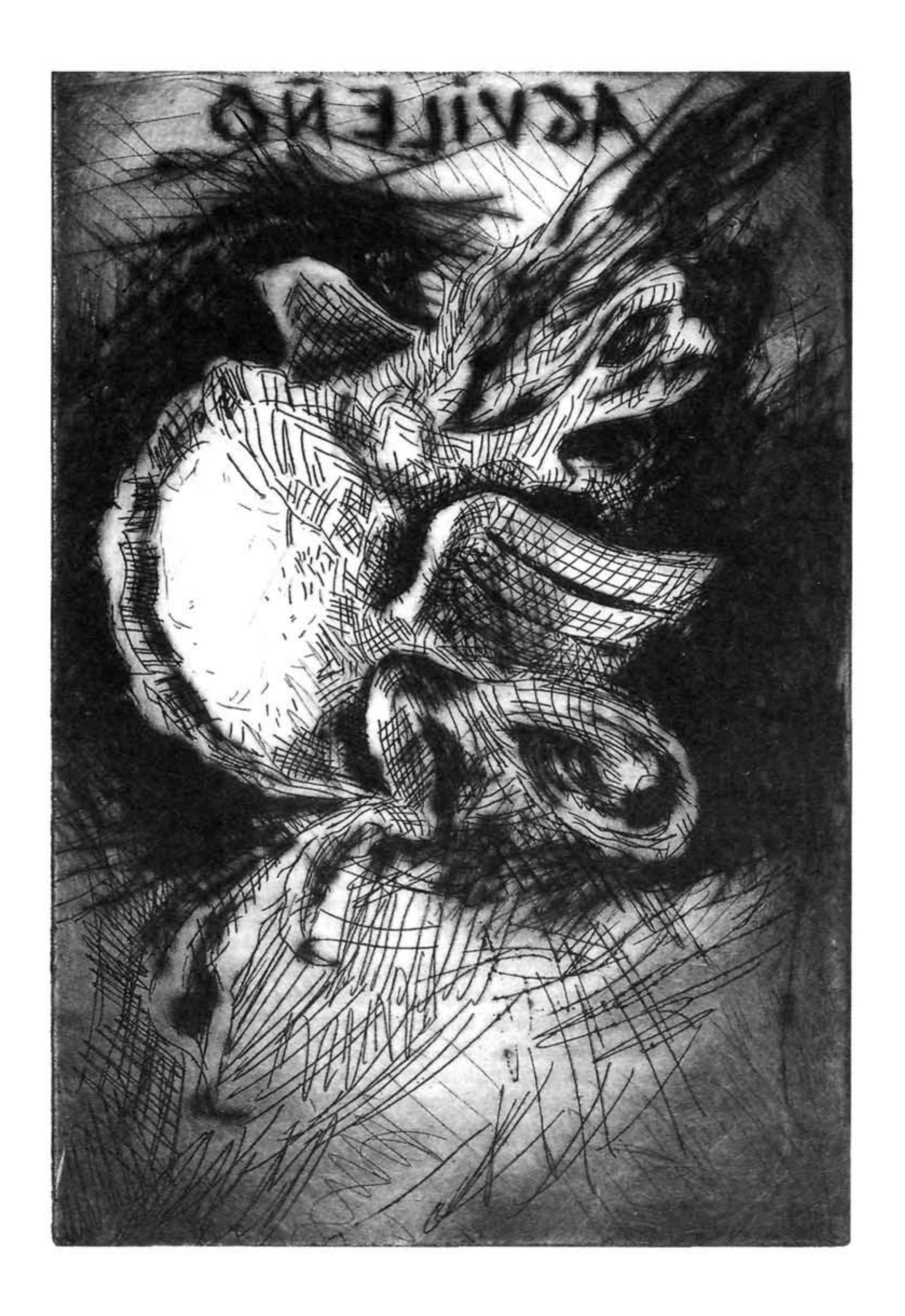
Carlos Peinado: *La sombra y la apariencia en Andrés Sánchez Robayna* 53
Eduardo Chirinos: *Cuando el papel y el cuerpo hablan* 65

Creación

Félix Grande: *Libro de familia* 81
Ramón Cote: *Los ojos suicidas* 87

Biblioteca

Fernando Valverde: *Temporada de estatuas* 97
Almoraima González: *Un reino amurallado al que se llega de paso* 101
Bianca Estela Sánchez: *Lo que sé de los hombrecillos* 105
Elena Medel: *La buena literatura* 108
Juan Ángel Juristo: *El canto del autista* 112
Norma Sturniolo: *La despedida de Birmajer* 116
Sonia Fernández Hoyos: *Lectura de asesinatos* 121
Jon Kortazar: *Escritura y vida* 125
Fernando Merodio: *Nunca fue tan hermosa la basura* 131
David López: *El miedo de José Antonio Marina* 139


AGVILEÑO

Un siglo alrededor de Jorge Semprún

Benjamín Prado

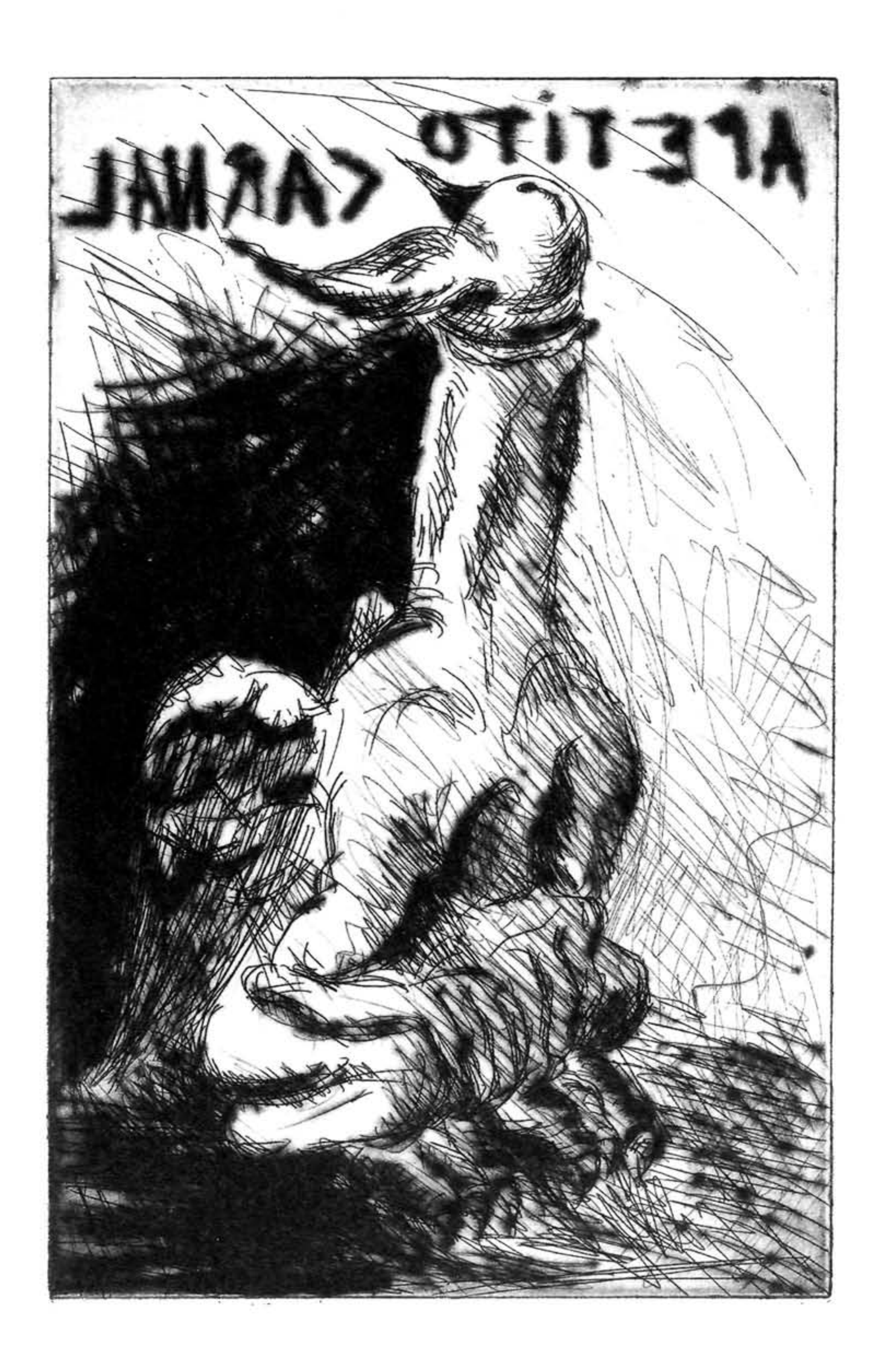
Si en nuestra literatura ha habido siempre un hueco, ése ha sido el de la memoria, lo cual tal vez explique muchas cosas acerca del país en general. Los autores del 98, por ejemplo, no escribieron autobiografías, y aparte de Pío Baroja en *Juventud, egolatría* y en los siete tomos de sus memorias, *Desde la última vuelta del camino*, y de su hermano Ricardo en *Gente del 98*, ni Unamuno, ni los Machado, ni Juan Ramón, ni Azorín, por ejemplo, sintieron el impulso de contar sus vidas, aunque escribiesen, naturalmente, algunas páginas sueltas de recuerdos. En la generación del 27 tampoco hay muchos casos, sólo los de Rafael Alberti, en los dos tomos originales de *La arboleda perdida*, Vicente Aleixandre en *Los encuentros*, José Moreno Villa en su *Vida en claro* o Francisco Ayala en sus *Recuerdos y olvidos*. Y lo mismo puede decirse de los autores de la postguerra, donde sólo se cuenta con unas memorias deslavazadas de Camilo José Cela y con los dos absorbentes tomos de las de Carlos Castilla del Pino, pero no las hay de Carmen Laforet, Miguel Delibes, Ana María Matute, Gabriel Celaya, Rafael Sánchez Ferlosio, Blas de Otero o, entre los componentes del grupo del los años 50, donde tenemos al menos la extraordinaria excepción de Carlos Barral, de Jaime Gil de Biedma, Ángel González, Carmen Martín Gaite o José Ángel Valente. Demasiadas cosas sin contar.

Por fortuna, en los últimos años se está llenando ese vacío con una serie de biografías, como la de Ramón García titulada *Miguel Delibes de cerca*, o las que han ido apareciendo en la magnífica colección Tiempo de Memoria, de la editorial Tusquets, sobre creadores como Luis Cernuda, Luis Martín Santos o, ahora, el volumen *Lealtad y traición*, escrito por Franzisca Augstein y dedicado a estudiar la figura y la obra de Jorge Semprún, un hombre complejo y múltiple, sin líneas rectas, en el que se juntan hazañas,

misterios, dramas, polémicas y, en resumen, la sucesión de episodios asombrosos que lleva a la espalda cualquier superviviente.

El libro de Augstein es una buena noticia, porque se trata de una lectura apasionante, que sabe utilizar a su personaje central como eje de un círculo mucho mayor y, por lo tanto, según va reconstruyendo sus aventuras políticas y literarias le va poniendo alrededor lo sucesos terribles que componen el siglo XX. Sin duda Semprún resulta idóneo para esa tarea, porque su historia simboliza en algunos aspectos la de muchas personas de nuestro país y en otros es un buen indicio de los cambios ideológicos que nos han caracterizado: niño de la Guerra Civil española, exiliado en Francia, miembro de la Resistencia, cautivo del campo de concentración nazi de Buchenwald, militante del Partido Comunista y uno de sus líderes más señalados en la clandestinidad, disidente y más adelante, decantado hacia la izquierda más moderada del Partido Socialista Obrero Español, en uno de cuyos Gobiernos, como se sabe, llegó a ocupar el cargo de ministro de Cultura. Por supuesto que Semprún ya había dejado muchos detalles de sus sobresalientes experiencias, o de las de ciertas personas que lo rodeaban, en sus novelas: retazos de su infancia y juventud en *Adiós, luz de veranos*, crónicas de su paso por Buchenwald en *El largo viaje*, *Aquel domingo* o *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, y reflexiones sobre la lucha antrifranquista en *Autobiografía de Federico Sánchez*, *Federico Sánchez se despide de ustedes* o *Veinte años y un día*; pero este trabajo de Franzisca Augstein da una visión panorámica del autor de *Netchaiev ha vuelto* y de su circunstancia, sabe enmarcarlo en su siglo, con lo cual hace del narrador madrileño protagonista y a la vez simple muestra, héroe e intérprete, modelo y eco, aparte de que tiene la virtud de saber estar cerca de él guardando las distancias, especialmente en la última parte del texto. Hay muchas razones, por lo tanto, para acercarse a esta biografía: te puede interesar Semprún, lo que hizo o lo que le hicieron, y cualquiera de esas tres razones es un buen motivo para no dejar pasar de largo *Lealtad y traición* ©


El oficio
de escribir


APETITO
CARNAL

Del horror vacui al benedictio vacui

Hugo Mujica

CON EL LIBRO DE DINO BUZZATI, *EL DESIERTO DE LOS TÁRTAROS*, COMO DISCULPA, EL POETA HUGO MUJICA REFLEXIONA SOBRE LA RESPONSABILIDAD DEL ESCRITOR. SU BATALLA CONTRA EL VACÍO Y EL TIEMPO. EL AUTOR ARGENTINO PUBLICA ESTE MES SU NUEVA OBRA: *Y SIEMPRE DESPUÉS DEL VIENTO* (VISOR).

«Es posible que la cercanía de la muerte, su gesto soberano, su exaltación en la memoria de los hombres, excaven en el ser y en el presente el vacío a partir del cual y hacia el cual se habla.»

Michel Foucault

I

Nombrado oficial, Giovanni Drogo partió una mañana de septiembre de la ciudad para dirigirse a la fortaleza Bastiani, su primer destino.

Mandó que lo despertaran cuando todavía era de noche y vistió por primera vez el uniforme de teniente. Cuando acabó, se miró en el espejo a la luz de una lámpara de petróleo, pero sin encontrar la alegría que había esperado. En la casa había un gran silencio, se oían sólo pequeños ruidos en la habitación vecina: su madre estaba levantándose para despedirlo.

Era el día esperado desde hacía años, el principio de su verdadera vida.

El desierto de los tártaros, o el de Giovanni Drogo, su protagonista -nuestro espejo y nuestro guía-, comienza en una habitación y termina en otra, entremedio, nada.

Nada o todo: la vida y la muerte.

El combate perdido.

Nada, pero no aún como nada, como abismo y misterio, como destino; sino como nada aún rechazada, aún estérilmente resistida: revestida de miedos, de proyecciones...

Nada, pero aun como vacío.

Como uno mismo.

Es noche.

Por vez primera Giovanni viste su uniforme, la forma única, la de todos los que con las formas intentan cubrir la desnudez, la propia, la de la vida.

La de su abismo.

La imposible de cubrir.

Es noche y es silencio.

Aún hay una madre, y si la hay, hay una infancia y ahora un adiós a esa infancia.

Es el comienzo, pensó, de una nueva vida, la vida esperada.

La que será muy otra de la que él creyó *verdadera*.

Como si estuviera a punto de iniciar un viaje sin retorno, Giovanni Drogo parte, parte hacia *su primer destino*. Y tenemos que entender *destino* en el significado definitivo de esa palabra, en su acepción trágica y griega: la muerte.

La muerte, primer destino y destinación final.

La posibilidad más humana.

La irrevocable.

El destino que diferencia a los dioses, los inmortales, de nosotros, los mortales; los rebeldes, los que no queremos morir.

Giovanni parte.

Parto y partida: atrás queda su madre.

Parte –escuchamos-, después de mirarse en el espejo, de reflejarse sin encontrar ninguna alegría en sí mismo; parte luciendo el uniforme de teniente, parte teniéndose aun a sí...

No lo sabe, pero parte hacia la desnudez de toda vestidura, el despojo de toda máscara, la transparencia de todo espejo.

La verdad.

Parte, sin saberlo, hacia arrostrar el temor más ancestral de Occidente: el *horror vacui*.

El horror a lo que no se pueda dominar, controlar... a lo irreductible a mí.

El pavor a la alteridad.

A lo que la identidad no puede contener.

A la diferencia.

A lo que no soy, nunca seré, y será siempre sin mí.

A lo tan otro, en su radicalidad, que no es nada de lo que es, que es otra cosa que ser.

La nada que no es, pero está.

La nada que es, que acontece, cuando se la padece.

Cuando nos abisma.

II

> «Empiezo a creerlo. Durante mucho tiempo me he resistido a creerlo, diciéndome: «Vladimiro, sé razonable; aún no lo han intentado todo.»
>
> Y reemprendía la lucha.»
>
> Samuel Beckett

Y Giovanni Drogo llega a la Fortaleza Bastiani.

Su destino material.

Su ahí.

Nada nos es dicho ni de su ubicación geográfica ni temporal.

Pareciera ubicua de tan aislada.

De entrada, encontramos contrapuesto, eso sí, lo inmenso del horizonte que se ve desde la fortaleza con lo ínfimo del camino que deja salir de allí.

– *¿Y no se aburre uno, mi capitán? –pregunto Giovanni...*
– *Uno se acostumbra –respondió Ortiz.*

El teniente Drogo tendrá, al menos al inicio, la posibilidad de salir de allí, pero decide quedarse. Esperar el momento de que le lleguen las glorias militares, la lucha, la guerra... la justificación:

– *Doctor, doctor –dijo Drogo, casi balbuciente-. Yo estoy bien.*
– *Ya lo sé –respondió el médico-. ¿Qué se creía?*
– *Yo estoy bien –repitió Drogo como sin reconocer su propia voz-. Estoy bien y quiero quedarme.*
– *¿Quedarse aquí, en la Fortaleza? ¿Ya no quiere marcharse? ¿Qué le ha sucedido?*
– *No lo sé –dijo Giovanni-. Pero no puedo marcharme.*

Mientras se espera, el alba y el ocaso se suceden, los días se van encendiendo, la noche los va apagando, rígidos, seguros, iguales...
Iguales, pero inevitablemente fugaces.
Irreversibles:

Se pasa una página. Han pasado años.

De a días, de a años o de a décadas, es el tiempo, es pasando.

Toda la obra de Dino Buzzati -el autor del libro que estamos intentado escuchar-, y en particular sus cuentos, podría leerse como variaciones de un mismo tema, graduaciones de una misma tesitura anímica: la espera.
La espera tensa, ansiosa.

Siempre hay alguien que espera o es esperado, alguien o un algo, un algo o un acontecimiento –una tormenta o una batalla, un enemigo o una revolución, una visita o unos pasos, una anomalía, una fisura... Un peligro, o, para radicalizar, el mismísimo fin del mundo–, o del mundo en su fijeza, en su canónica seguridad.

Variaciones, pero de lo mismo: del miedo.
O la angustia.

En sus cuentos siempre hay una expectativa, pero casi sin excepción lo esperado no llega. O llega anunciándose, no llegando.
Anunciándose, no revelándose.
Perturbando.

Llega trastocando las vidas, dejándolas suspendidas de esa espera, suspendidas de ese suspenso.
De ese narrar sin final.
De ese terror en vilo.

Es siempre la inminencia de lo que no se da.
Lo que, quizás, en ese rehuso llama.
Algo que se demora o casi siempre se sustrae, se desconoce o se oculta, mientras sus personajes -los que esperan o los esperados, permanecen aislados en el interior de alguna idea obsesiva o encerrados en la obsesión de sí mismos...
O en la Fortaleza Bastiani.
En la de cada uno.

Puede variar la forma del enclaustramiento, pero no deja de ser el mismo: el miedo a lo otro.
A lo otro de todo otro.
A lo inasible, como el vacío, o como el viento.

En concreto, pasado el estremecimiento, el roce de lo otro, no pasa nada en la vida de sus personajes, o pasa eso: nada; pero no les pasa, lo dejan pasar.
No osan dejarla entrar.
No osan dejarse abrir.

Volvamos al desierto, al paisaje que va adquiriendo dignidad de protagonista; volvamos también a los sentimientos de Giovanni Drogo:

Ahora sentía incluso una sombra de opaca amargura, como cuando las graves horas del destino nos pasan al lado sin tocarnos y su estruendo se pierde en lontananza mientras nos quedamos solos, entre torbellinos de hojas secas, añorando la terrible pero gran ocasión perdida.

Aquí, en el desierto –el de la ausencia de los tártaros–, la trama se transparenta, deviene esencial.

Se desnuda.

Veamos el paisaje: un desierto y una fortaleza, la arena y la piedra. La piedra que, como toda piedra, el tiempo gastará arena.

El desierto, paisaje del vacío, y la Fortaleza Bastiani, la fortaleza, la resistencia, que cada uno construye contra ese vacío.

Esa página en blanco.

Ese silencio.

Esa posibilidad.

Ese es el paisaje, el espacio; el tiempo es el de la cobardía, el de la claudicación ante la creación: el de la repetición. El mensurable, el lineal.

La continuidad de lo igual. La prolongación de lo mismo.

El tiempo sin fisura, sin inspiración.

El cálculo, no el salto.

Aquí, en la Fortaleza, es el tiempo de la espera, la espera de lo que justifique el tiempo: el enemigo, lo otro que me haga lo que pienso que soy: un héroe.

Un otro pero sin otro, o con el otro vencido.

Es la espera de lo igual, es otro pero con relación a mí, es lo que yo espero, es esperanza de mí.

Otro, pero otra vez yo.

Aquí, en la Fortaleza, no hay otro, son todas variaciones de lo mismo, ni dios ni mujer, sólo hombres.

Uniforme.

Ley.

Giovanni dijo mecánicamente la contraseña: «Milagro.» «Miseria», respondió el centinela, y dejó el arma a sus pies.

Milagro, lo que rompe la ley, lo que sólo acontece por única vez.

Lo inicial.

Miseria: cada vez la misma vez, lo reducido a ley: la reiteración de lo igual.

Aquí, frente al desierto, a la interpelación del vacío, la huída: el espejismo del enemigo, la ilusión de combatir entre iguales... la ilusión de vencer.

El formalismo militar parecía haber creado, en aquella fortaleza, una insana obra maestra. Cientos de hombres para custodiar un desfiladero por el que nadie pasaría.

La novela reproduce una y otra vez la escena de los soldados haciendo guardia en los parapetos de la fortaleza, mirando hacia el Norte, sin descubrir otra cosa que los perfiles difusos de unas montañas lejanas y unas llanuras vacías.

Se suspira por una sombra huidiza o una nube sospechosa que muestre a ese enemigo... Pero todo queda en eso: en nubes y sombras.

Fantasmas.

Los enemigos, los míticos tártaros, siempre están por llegar, y a esa espera de lo que nunca ocurre, entre los muros de una fortaleza que poco a poco se va quedando anticuada y sin la mitad de su guarnición, entregan sus vidas Drogo y sus compañeros.

Ilusión tras ilusión, amenaza tras amenaza, el tiempo crece y decae en la Fortaleza.

Los centinelas repetían los mismos pasos desde este a aquel punto del camino de ronda, igual el caldo de la tropa, un día idéntico al otro, repitiéndose hasta el infinito.

«¡Alerta! ¡Alerta!» Los centinelas no ponían el menor entusiasmo en el grito, lo repetían mecánicamente, con extraños timbres de voz.

Cambio de guardia tras cambio de guardia, nada cambia.
El miedo los iguala.
Los mecaniza.

Una mancha, una humareda, un caballo suelto... Todo desata la imaginación, pero nada transforma la realidad.
Tapa el vacío, no lo deja manar.

Es la espera, la espera de algo que interrumpa la repetición, que los libre de lo siempre igual.
De lo mismo de ellos mismos.
Es la espera que sólo espera lo que espera, que nada sabe de la creación.
Espera lo que espera para no dejar llegar la novedad, la alteridad que los altere.
Espera a lo extranjero para no afrontar la propia extranjeridad.

Ante la nada, como ante la muerte, nada se puede.
Salvo intentar postergar el final, mentirse un enemigo, fabular...

– ¿El peligro? –preguntó Drogo...
El peligro –repitió Tronk–. Un día u otro sucederá algo con esta oscuridad.

En el fondo, o en el desfondamiento que es toda la obra de Buzzati, el gesto es el mismo: huir del *horror vacui*...
Es el vano gesto de querer trocar la angustia ante la nada en miedo a algo: llenarla.
Narrar.

El miedo ante la desnudez que nos desnuda.
Ante el vacío que nos vacía.

Era la hora de las esperanzas y él forjaba heroicas historias que probablemente no se producirían nunca, pero que de todos modos servían para animar su vida. A veces se contentaba con mucho menos, renunciaba a ser él solo el héroe, renunciaba a la herida, renunciaba incluso al rey que lo llamaba valiente. En el fondo habría sido una simple batalla, una batalla sola, pero en serio, cargar con uniforme de gala y ser capaz de sonreír al precipitarse hacia las caras herméticas de los enemigos. Una batalla y después quizá estaría contento para toda la vida.

III.

«Dios hizo todas las cosas de la nada, y esta nada es Dios mismo.»

Jakob Böhme

Lágrimas lentas y amarguísimas caían por la piel arrugada, todo acababa miserablemente y no quedaba nada que decir. Nada, nada de nada quedaba disponible a favor de Drogo, estaba solo en el mundo, enfermo, y lo habían expulsado como a un leproso.

Drogo ya es viejo, enfermo… inútil. La Fortaleza, acorde con *sus geométricas leyes*, con su lógica desencarnada, lo expulsa.

¡La guerra, la guerra! Es el mismísimo día en que, finalmente, avanzan los extranjeros, los enemigos… En verdad no sabemos si es así o si es la fantasía de los que quedan detrás de él, de los que siguen postergando la batalla final, la terminante: la de la decisión.

No lo sabemos, pero ya quedó atrás. Para ellos, para Giovanni Drogo, para nuestro ir detrás de él.

De camino al hospital el comandante Drogo y su asistente se detienen en una posada, solo, a oscuras en un cuarto, Drogo, lo sabe ahora, está frente a *su gran oportunidad, la batalla definitiva que podía compensar toda una vida...*

Imaginó las hogueras del vivac enemigo en medio de la llanura del norte, las linternas de la Fortaleza que oscilaban al vien-

to, la noche insomne y maravillosa antes de la batalla. Todos, de un modo u otro, tenían algún motivo, incluso pequeño, para esperar, todos salvo él.

Ya no tiene motivo para esperar, horizonte hacia el cual mirar; ahora sólo puede esperar, sin contenidos, sin fantasmas, sin proyección...

Ahora, sin saberlo, sí esperaba. Esperaba sin promesas. Sin representación.

Esperaba lo que no es.

Lo otro de sí.

Ahora que ya no espera comienza a acoger, y acogiendo terminará acogido.

Giovanni, por un instante, pareció incapaz de resistir (a fin de cuentas nadie lo veía, nadie en el mundo lo habría sabido), el comandante Drogo por un instante sintió que la dura carga de su ánimo estaba a punto de romper en llanto.

Y justamente entonces brotó de hondos escondrijos un nuevo pensamiento, límpido y tremendo: la muerte.

Sí, nadie muere sólo el instante de la muerte, sobre ese instante se vivieron muchas decisiones, se pensaron muchas muertes, aun sin pensarlas.

Ese instante está hecho de toda una vida.

Es la vida.

Sí, ese era el rostro oculto del *horror vacui*, contra eso se había estado defendiendo.

Era la muerte: era el no poder poder.

Ahora, al fin ahora, es como si la vida entera se convirtiera, culminara, en el umbral de un salto: un salto hacia la vida entera.

Y ahora ese instante se detiene, como un relámpago congelado, como una oportunidad eterna.

Como una decisión, o como *la* decisión, la decisión sobre lo irrevocable:

Le pareció que la fuga del tiempo se había detenido, como un encanto roto. El torbellino se había hecho en los últimos tiempos cada vez más intenso: y después repentinamente nada, el mundo se estancaba en horizontal apatía y los relojes corrían inútilmente. El camino de Drogo había terminado; ahora estaba en la solitaria orilla de un mar gris y uniforme y a su alrededor ni una casa ni un árbol ni un hombre, todo así desde tiempo inmemorial.

...Y súbitamente los viejos temores se desvanecieron, las pesadillas se debilitaron, la muerte perdió su rostro helador, mudándose en cosa sencilla y natural...
El comandante Giovanni Drogo, consumido por la enfermedad y los años, pobre hombre, hizo fuerza contra el inmenso portón negro y advirtió que las hojas cedían, dando paso a la luz.

Estamos en la página final, la del libro, la de su vida, la de toda vida. Y como al final de todo final, Drogo está solo: *No hay nadie que lo mire, nadie que lo llame valiente.*

La descripción de este párrafo final es casi el calco del primer párrafo del libro, el de *el principio de su verdadera vida*: una habitación, la oscuridad, la noche, la soledad, un rumor...
Y la partida.

Pero ahora, *en la más desnuda soledad*, todo se radicaliza, todo es final. Ya no busca su cara en el espejo, ahora mira por la ventana, mira fuera de sí.

Antes, en el origen de este relato, sólo se escucharon los *pequeños ruidos* de la madre que se levantaba para despedirlo, ahora, en el final, en el destino, es *el paso silencioso* de la muerte que entra, no para despedirlo sino para recibirlo.

El cuarto se ha llenado de oscuridad... La puerta del cuarto palpita con un leve crujido. Quizá es un soplo de viento, un simple

torbellino de aire de estas inquietas noches de primavera. Aunque quizá ella ha entrado, con paso silencioso, y ahora está acercándose al sillón de Drogo. Armándose de fuerza, Giovanni endereza un poco el busto, se ajusta con una mano el cuello del uniforme, echa aún un vistazo al exterior de la ventana, una brevísima mirada, para su última porción de estrellas. Después, en la oscuridad, aunque nadie lo vea, sonríe.

Como despidiéndose él, *un vistazo al exterior, una brevísima mirada, una porción de estrellas.*

Estrellas titilantes.
Como una vida titubeando, o una llama temblorosa.
O, quizás, como una seña.

Ahora está solo: es único.
Es *la soledad más desnuda*, la que se revela en sí misma, no en los ojos de quien la mira.
Sin mirarse en el espejo, como al partir, cuando no encontró *la alegría que había esperado*, ni mirado por otros –como vivió-, sin mirarse ni reflejarse, ahora, lo acabamos de ver, sonríe.

Ahora, imaginamos, Giovanni Drogo comprende: el enemigo no eran los tártaros, el enemigo era la Fortaleza...
Su enemigo había sido él.

Ya no es el vacío, no es él, es la nada.
No es subjetividad, es abismo.

Se trataba de acoger la muerte, de dejarla vivir en uno... Se trata de aceptar la finitud.
La esencia mortal que nos esencia.

Ahora, derribada la fortaleza, ya sin límites, el desierto se expande, se revela infinito.
El infinito misterio.
La nada que no es vacío, la que lo llena todo.

Es el cumplimiento de la condición humana: llegar a abrazar el vacío que ese mismo abrazo llena.

Es el último gesto, adentrarse en el desierto, en lo ilimitado, en lo sin caminos...
Es la desposesión de sí, de todo lo igual a sí.
Es osar saltar.
Abrirse.

Es ya no ser.
Es dejarse ser.

IV

> «Si nos dejamos caer en el abismo indicado no caemos en el vacío. Caemos hacia lo alto. Su altitud abre una profundidad.»
>
> Martín Heidegger

Dino Buzzati, en estas, sus líneas finales, no nos describe nada de lo que ocurre en el interior de Giovanni Drogo, de su criatura, ni los por qué ni los cómo, tal si nos dijera que los por qué y los cómo no caben en ese instante final.
En ese tajo sin bordes.

Buzzati, como un autor que renuncia a toda autoridad sobre su obra, da él mismo el paso final de todo verdadero creador: da el paso atrás.
Deja hablar al misterio de toda creación: calla él.

Donde no hay ya ni representaciones ni nombres –ni saber ni poder–, no hay muros que devuelvan ecos ni imágenes que proyecten sombras.
Hay sólo el asombro que disipa ahora a la angustia; el asombro de que la existencia dependa sobre un abismo y, no obstante, ese abismo, esa nada, sea lo que salve: lo que nos salva de nosotros mismos.

De nuestra construcción.
De nuestra fortaleza.

Ahora, cuando el despojado Drogo no se apoya en nada, es cuando la nada lo sostiene.
Cuando ya no pudo aferrarse a nada, parece descubrir que siempre había estado sostenido.

Si, en verdad, nada se nos dice, apenas se nos muestra, se nos lo da a pensar, a meditar.
Desde fuera, desde donde el misterio llama hacia adentro:

Después, en la oscuridad, aunque nadie lo vea, sonríe.

Sonreír, ese sereno recogerse de la alegría, ese pudor de lo gozoso cuando también sabe del dolor, fue el postrero gesto de Giovanni Drogo.
Fue su despedirse, o su saludar.

Sonríe, es la palabra final del libro.

Sí, había sido la batalla definitiva, la final, la que se gana deponiendo las armas.
Era la derrota abrazada: el triunfo inesperado de haberlo perdido todo.

Y esto, también eso y todo, era el don: la inspiración en la expiración: la inspiración final, la que llega en el aliento que nos falta.
En la vida que se cumple en la muerte que la abre.

Llegamos al final de la vida de Giovanni Drogo, el de su finitud cumplida: la entrega.
La que transfigura la infinitud del desierto en apertura hacia la alteridad.
El *horror vacui* en *benedictio vacui.*

El vacío en acogida.
La página en blanco en creación

El destierro guatemalteco

Eduardo Halfon

EL POETA Y NARRADOR GUATEMANTECO EDUARDO HALFON, DEL QUE LA EDITORIAL PRE-TEXTOS ACABA DE PUBLICAR *LA PIQUETA*, ANALIZA LA LITERATURA QUE SE HACE EN ESTOS MOMENTOS EN SU PAÍS Y SUS RAÍCES MÁS SOBRESALIENTES SIEMPRE CONDENADAS A ARRAIGAR EN EL EXILIO.

Uno

Cuando hace unos años le conté a un amigo fotógrafo que me mudaría a La Rioja, en España, él me respondió, sonriendo, no sé si bromeando, que finalmente escribiría yo algo sobre Guatemala. Me marché sin entenderle. Viví en un bello pueblo de La Rioja llamado Matute, en un antiguo y paupérrimo cuartel de la guardia civil española, entre viñas y huertas y zorros y la magnífica Peña de Tobía ¾y ni modo, finalmente escribí sobre Guatemala.

Dos

El modernista y bohemio guatemalteco Enrique Gómez Carrillo –nacido Gómez Tible, hasta cansarse de su apodo: el «Comestible»–, escribió sus floridas estampas y crónicas sobre Guatemala desde París. Miguel Ángel Asturias escribió su versión de Guatemala, de los mitos y las leyendas de Guatemala, también vivien-

do en París. Ambos, Asturias y Gómez Carrillo, quedaron allá, sepultados en el cementerio Père Lachaise. Augusto Monterroso fabuló su Guatemala desde la colonia Cuauhtémoc, en México. Mucha de la obra de Luis Cardoza y Aragón, de su poesía y sus espléndidas reflexiones sobre Guatemala, fue escrita en el exilio mexicano, en Coyoacán, donde vivió y falleció y fue sepultado. Mario Payeras, escritor y dirigente guerrillero, escribió y publicó toda su obra en México; sus restos, tras ser enterrados en un cementerio del sudeste mexicano, fueron robados y desaparecidos. Rodrigo Rey Rosa siempre será el guatemalteco en Tánger. Dante Liano aún narra sobre Guatemala en su hogar en Milan, Italia, donde vive y trabaja desde los años setenta. Francisco Goldman escribe sobre la política guatemalteca desde la distancia, incluso desde otra lengua, en su buhardilla de Brooklyn. Una de las novelas guatemaltecas más importantes de las últimas décadas, *El tiempo principia en Xibalbá*, fue publicada por el escritor kaqchiquel Luis de Lión desde el destierro más lejano: el póstumo. En 1984, Luis de Lión fue secuestrado, torturado durante veinte días y luego asesinado por los militares, dato que sólo se supo hasta quince años después, en 1999, cuando su nombre y asesinato apareció en la lista del llamado *Diario Militar*, documento tenebroso de guatemaltecos desaparecidos por las fuerzas de seguridad entre agosto de 1983 y marzo de 1985. En esa lista, Luis de Lión, nacido José Luis de León Díaz, es el número 135.

El hombre, según Aristóteles, sólo puede crear sus obras, su poesía, su arte, desde la distancia.

Tres

Hace poco, de vuelta en Guatemala, visité un taller de carpintería en el barrio conocido como Ciudad Vieja. El carpintero, un anciano canoso cuyo nombre no recuerdo, abrió el portón, me saludó con una mano astillada y rugosa, y me invitó a pasar adelante. Todo allí dentro se sentía apretado. Olía a sudor, a éter, a bosque rancio. La única decoración, en una pared, era un póster medio roto de un Jesús áureo y estilizado. Me senté en un banquito y, mientras le hablaba de la estantería que quería hiciera para

almacenar mis libros, el carpintero se hincó en el suelo y continuó lijando los bordes de un nuevo camastro de roble o quizás de caoba. Casi sólo escuchaba. No decía mucho. Lo observé lijar concentrado, con más oficio que orgullo. Observé sus manos destruidas, secas, completamente ingenuas al propósito final de su labor: igual podrían estar trabajando madera para una vanidosa estantería literaria que para la puerta de un burdel. Observé los detalles tan sublimes de esa cama de roble o caoba, y me sentí no sólo incapaz de producir yo algo semejante, sino de poder describir con palabras la belleza de ese trabajo, la perfección de esos detalles. Y en medio de ese sentimiento de impotencia, de inutilidad, recordé la metáfora griega de las tres camas.

Hay tres camas, dice Platón en alguno de sus diálogos. Una cama existe como idea, hecha por Dios; otra cama, la segunda, hecha por el carpintero, por el artesano, al querer imitar la cama de Dios; y la tercera cama hecha por el poeta, por el artista, al querer imitar la cama del carpintero. La cama del artista, entonces, según Platón, está doblemente alejada de la verdad. El artista no es ni siquiera un artesano. El artista no es más que un imitador de imitadores. Las palabras de un poeta o de un escritor no reflejan la realidad en la que vive: reflejan, si acaso, sólo un pálido reflejo de esa realidad.

La realidad guatemalteca, según los platónicos, y pese a los esfuerzos de tanto narrador y poeta y dramaturgo local, no estaría en las páginas de sus escritos, de nuestros escritos, sino quizás, a lo mejor, en aquel lóbrego taller de carpintería.

Pero mi recuerdo de aquel carpintero anciano y canoso, de su taller de carpintería, es demasiado fuerte. Sé que había algo allí que contar mucho más importante que un aroma o un ambiente o una cama de roble o caoba, mucho más esencial que una simple anécdota platónica y lapidaria sobre la imposibilidad del arte. Había allí algo más real. No podría decir qué. Pero algo.

Cuatro

¿Será que, como guatemaltecos, nuestras obras, nuestros cuentos y poemas y novelas, pueden penetrar la realidad de un país tan

complejo, tan violento, tan fragmentado? ¿Habrá una sola realidad guatemalteca, una sola Guatemala? Es posible que las crónicas de Gómez Carrillo, o las leyendas indígenas de Asturias, o las fábulas tan ácidas de Monterroso, o la poesía de Cardoza y Aragón, o las novelas de Rey Rosa y Liano y Goldman y de Lión y tantos otros, se acerquen a representar la realidad guatemalteca. Sí, es posible, supongo. Pero también es posible que cada autor, con cada libro, la esté inventando. Oscar Wilde decía que la neblina de Londres no existía hasta que el arte la inventó. Esas «maravillosas neblinas pardas que se arrastran por nuestras calles, opacando las lámparas de gas y convirtiendo las casas en sombras», escribió Wilde, existen porque «poetas y pintores le han enseñado a la gente la delicadeza de tales efectos.» Allí estuvo siempre la neblina londinense, durante siglos. Igual de espesa y parda. Igual de soberbia. Pero la gente no la vio, ésta no existió, hasta que los pintores la pintaron, hasta que los escritores la escribieron, hasta que los poetas la cantaron. Desde la lejanía de su desaparición, entonces, Luis de Lión, número 135, aún nos canta: «cómo sé que algún día yo moriré y tú también / como no quisiera que nuestro amor muriera / que al menos quedara de él un monumento / quisiera escribirte mis poemas con la más alta tecnología / para que tal vez fuesen un poco inmortales.»

Cinco

No sé cuál será la relación de los autores guatemaltecos y la realidad nacional. No sé si le huimos, si la imitamos, si la estamos inventando, o si sólo podemos verla o escribirla o tolerarla desde el destierro, yéndonos lejos. No sé si los escritores debemos saberlo, si debemos estar conscientes de hacer de nuestra literatura un compromiso social o nacional. No sé si la literatura debe ser algo más que sí misma. No lo sé. Sólo sé que, en mi estudio, en mi casa de Guatemala, aún tengo una hermosa estantería de caoba donde yacen mis libros


H
Mesa
revuelta


EN AYUNAS

El porqué de un libro de relatos *Los pobres desgraciados hijos de perra*

Carlos Marzal

LA APARICIÓN DEL VOLUMEN DE CUENTOS *LOS POBRES DESGRACIADOS HIJOS DE PERRA* (TUSQUETS) DA PIE AL POETA CARLOS MARZAL PARA REFLEXIONAR SOBRE EL GÉNERO Y SOBRE SU PROPIA OBRA.

Me imagino que la razón para embarcarse en la escritura de un libro de relatos es más o menos similar a la razón que puede llevar a cualquiera a embarcarse en la escritura de cualquier libro: ninguna en especial, fuera del apetito de escribir, que es un apetito, creo, bastante vago, como la mayor parte de los apetitos. (El hambre constituye un acontecimiento, por lo común, poco selectivo: digamos que uno tiene hambre en general, y no hambre de alimentos concretos, salvo en el caso de las embarazadas y sus legendarios caprichos intempestivos.) Tener una idea muy precisa acerca de lo que uno debe hacer equivale –al menos en lo que a mí respecta– al hecho de ya haberlo logrado en buena medida. De modo que prefiero tan sólo vislumbrar mis objetivos, adivinarlos muy a lo lejos, entre la niebla, antes que trazar un plan minucioso y seguirlo a rajatabla. Si sabemos de antemano qué nos vamos a encontrar en un viaje –si estamos persuadidos de saberlo– para qué salir de casa. El sedentarismo como enfermedad consiste en estar seguro de que al otro lado de la puerta nos aguarda exactamente lo mismo que en el sofá de nuestro despacho. Sin la esperanza de que nos suceda lo insólito no existe la posibilidad de que se produzca ninguna aventura humana.

Creo que la literatura de cualquier género –la experiencia de leerla y de tratar de escribirla– ha de poseer algo de viaje; es decir, de descubrimiento. La escritura es la sorpresa que la escritura misma nos produce a medida que se manifiesta en el acto de buscarla, de perseguirla. El entramado verbal de cada página se nos aparece frase a frase, hasta constituir un texto, que nunca es lo que intuíamos a la hora de empezar a escribir, sino el producto de nuestras prospecciones en distintos ámbitos: nuestra experiencia de la lengua, nuestra experiencia de las tradiciones literarias que conocemos, nuestra experiencia interior, nuestra experiencia del mundo. Nuestra experiencia.

Los relatos, para entendernos, son ficciones en prosa más o menos breves. Las diferencias que guardan con respecto a la novela son de grado, pero no de esencia; de medida, pero no de finalidad; de extensión, pero no de intención. Por lo común, convenimos en que dentro de un relato no caben buena parte de las cosas que tienen cabida en una novela. Los cuentos necesitan tomar atajos en muchas ocasiones en que la novela decide marcharse por el camino de en medio, o se entrega sin más a la senda más larga entre dos puntos. En los relatos no suele haber tiempo para erigir caracteres, a no ser el del propio carácter del relato, que se puede cifrar en mil asuntos: una sorpresa argumental, un tono, la aparente falta de sorpresa argumental, la ausencia premeditada de un tono destacado. Se diría que en los cuentos –es una impresión que la misma brevedad provoca– lo que no se dice, lo que se sugiere, lo que se apunta es tan importante como lo que se dice y detalla. No es infrecuente que el peso de los mejores cuentos empiece a pesarnos en el mismo momento en que hemos acabado de leerlos, como si poseyeran un retroceso de arma recién disparada. A ese fenómeno –común a todas las lecturas intensas, por otra parte– podríamos denominarlo «eco de la emoción».

A menudo se asegura que los relatos están emparentados, en la gran familia de la literatura, con los poemas. No sé qué entiende cada cual por ser o no pariente, pero lo cierto es que yo no les encuentro parentesco alguno, salvo el muy relativo de estar hechos mediante palabras. Poemas y cuentos poseen mecanismos diferentes y requisitos distintos. A grandes rasgos, un poema necesita *cantar* (aunque no celebre nada, aunque no posea carác-

ter hímnico alguno), mientras que un relato tiene la obligación de *contar* (aunque en apariencia no cuente nada en concreto, que es una forma de contar algo como otra cualquiera, de reflejar la falta de argumento conocido de la vida misma). Por lo demás, la *poesía* que hallamos en un poema o en un cuento es la misma que descubrimos en un atardecer o en un paisaje marino: un fenómeno emocional de nuestra conciencia de espectadores. Pero un paisaje marino y un atardecer son dos mecanismos artísticos muy diferentes, por más que el atardecer –gracias al fenómeno de la mezcla de géneros– pueda proyectarse sobre el mar, creando el subgénero pictórico que denominamos atardecer en un paisaje marino. (Poco más o menos como sucede con ese híbrido que a menudo se conoce como poema en prosa.)

William Faulkner, que hacía gala de un sentido del humor autodestructivo (quién sabe si como consecuencia de su autodestructiva forma de beber), escribió que a la novela se llega después de haber fracasado en el cuento, género al que se accede después de haber fracasado en el poema. De tal forma que un novelista es siempre un cuentista frustrado que aspiraba en realidad a ser poeta. Lo cierto es que el propio Faulkner no pasó de ser un poeta ocasional bastante menor que terminó por escribir abundantes obras maestras de la novela y el cuento, por lo que ni siquiera los diagnósticos peregrinos de un gigante –sus ocurrencias– son aplicables a su persona.

Ernest Hemingway, que corrió una suerte parecida a la de su contemporáneo Faulkner (trató de ser poeta, pero hoy sólo lo adoramos por sus novelas y cuentos), definió la naturaleza del relato mediante una metáfora pugilística, tan de su gusto de hombre de acción, con las gónadas siempre en la punta de la lengua y la máquina de escribir portátil petroleada con testosterona. El relato –sentenció– debe ganar por KO, mientras que la novela debe hacerlo a los puntos. Eso es demasiado sentenciar. Quién sabe. Muchas de las novelas del abuelo Ernest nos noquean, y buena parte de sus relatos son tan sutiles y leves que parecen acariciar tan sólo la conciencia del lector. Las recetas literarias son, al fin y al cabo, como cualquier otra receta: palabras de las que uno prescinde a su capricho cuando se pone a cocinar.

Confieso que carezco de ideas firmes sobre qué debe ser un cuento o qué no debe ser (en realidad, carezco de ideas firmes). En los relatos de *Los pobres desgraciados hijos de perra*, que se escribieron sin un criterio unitario, sin el propósito de que formasen un conjunto con evidentes rasgos de familia, ha acabado por formarse una familia con rasgos que evidencian cierta unidad de escritura. La adolescencia, la juventud, la enfermedad, la literatura, el deporte como entretenimiento trascendente, el desconcierto ante los hechos de la existencia propia, son, me parece, hilos argumentales que suturan la totalidad del libro. Me gustaría que el lector encontrase en los relatos un equilibrio bien dosificado entre la acción, el ritmo de los acontecimientos, y la reflexión, lo que los personajes y los narradores meditan acerca de los acontecimientos y el ritmo con que se presentan en el mundo. La conciencia –esa invención europea, según tantos escritores norteamericanos– constituye una forma de acción pura, no menos física, no menos muscular que la pura acción narrativa. (Y no olvidemos que ambas, la acción y la reflexión de un texto en prosa, no son más que palabras ordenadas conforme al sentido que el autor tiene de su idioma.)

A mis criaturas les gustaría, como a cualquier héroe literario, poseer carácter propio y condición de emblema. Ser personajes y a la vez personas: servir como ejemplo de una vida particular y como reflejo de la vida de cualquier lector. El propósito de cualquier fábula, al fin y al cabo, consiste en tratar de seducir a quien la lee, de atrapar su inteligencia, con una historia que, además, vierta un poco de luz sobre el asombro de estar en el mundo. La literatura es la Historia sin los caprichos de la historiografía; es decir, el cuento de nunca acabar, repleto de casualidades, hechos azarosos, coincidencias sin motivo, tragedias sin causa, pequeñas y grandes heroicidades a la deriva. Estos relatos aspiran, pues, a pertenecer a ese universo de lo literario, un mundo que trata de explicar lo que no tiene explicación completa ninguna: el mundo mismo.

Ni el tono, ni el lenguaje, ni la intensidad son iguales. Uno cuenta y el otro canta. Hemignway y Faulkner, ganar a los puntos. El novelista como poeta frustrado en Faulkner ©

De la comprensión a la compasión en la poesía de Dulce María Loynaz

César López

Al hablar de dones espirituales advierte San Pablo que «*permanecen la fe, la esperanza y el amor, estos tres; pero el mayor de ellos es el amor*». Aunque ya antes había señalado como en una adelantada conclusión: «*Y hay diversidad de dones, mas el espíritu es el mismo*». Ambas afirmaciones pertenecen a la *Primera epístola a los Corintios*, y su sustentación se extiende en muchos de sus mensajes a las criaturas de la iglesia que surgen con el cristianismo y supera cualquier limitación de creencia o práctica religiosa sin dejar de sostener la intención primaria de la religión.

En esa última instancia se ha reafirmado la Caridad como la tercera de las virtudes teologales, que es don espiritual y acompaña, como afirma el propio San Pablo, a la *Fe* y a la *Esperanza*, empero la Caridad se declara *Amor* con una mayor amplitud semántica que permite erigirse en pilar de la *Vida* en abundancia.

Parece que la Vulgata traducía Charitas; y Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera se inclinaban por el término *Caridad* para evitar una denotación de Amor demasiado apegada al Erotismo más sexual.

Y vuelve a proclamar el antiguo perseguidor: «Si yo hablase lenguas humanas y angélicas, y no tengo amor, vengo a ser como metal que resuena, o címbalo que retiñe. Y si tuviese profecía, y entendiese todos los misterios y toda la ciencia, y si tuviese toda la fe, de tal manera que trasladase los montes, y no tengo amor, nada soy. Y si repartiese todos mis bienes para dar de comer a los pobres, y si entregase mi cuerpo para ser quemado, y no tengo amor, de nada me sirve. El amor es sufrido, es benigno, el amor no

tiene envidia, el amor no es jactancioso, no se envanece; no hace nada indebido, no busca lo suyo, no se irrita, no guarda rencor, no se goza de la injusticia, mas se goza de la verdad. Todo lo sufre, todo lo crea, todo lo espera, todo lo soporta.»

Sea que el mayorazgo del *Amor* no niega la necesidad de la fe ni de la esperanza y que el mismo San Pablo, en la *Primera Epístola a los Tesalonicenses*, exponía la interrelación: «Pero nosotros que somos del día, seamos sobrios habiéndonos vestido con la coraza de fe y amor, y con la esperanza de salvación por yelmo.»

Tal vez por su condición cristiana Dulce María Loynaz logra entretejer dichos elementos fundamentales de esta creencia y transformarlos en Poesía con el Amor como ámbito principal de su reino.

Pero el amor visto y concebido de acuerdo a una determinada sensibilidad que impregna todo aquello que rodea a la creadora en cada uno de los momentos de su precisa creación. Porque cuando hay duda, por la fe, insistencia, por la esperanza, es que el amor está presidiendo una obra entrañable en su propia esencia erótica. Erotismo que, desde luego, va más allá de los límites fáciles y habituales de lo casi siempre señalado y entendido.

Dulce María Loynaz entra en su mundo poético plena de esperanza, «*la esperanza de la estrella*» de martianas reminiscencia, y subraya el concepto con inquietante profundidad: «*Amar es amar desde la raíz negra. / Amar es perdonar, y lo que es más / que perdonar, es comprender.*»

Entonces esa compasión que aparece colocada en el título de estas consideraciones significa un verdadero sentimiento de conmiseración y lástima que se tiene hacia quienes sufren penalidades o desgracias (como acota la Real Academia Española de la Lengua) y conlleva sostener o acarrear sobre sí una carga o peso. Sufrir, tolerar. «*Todo lo cree*». «*Todo lo espera*». «*Todo lo soporta*». Y como «*en el amor no hay temor*» la poeta, a la manera del nadador en el poema de Baudelaire, se abandona a él sin recelo para surcar la inmensidad.

Compasión y comprensión significan verdad. La comprensión que pedía le fuera concedida en el temprano poema «*Oración del alba*» («*Ayúdame a disimular esta repulsión instintiva / hacia las cosas feas y concédeme la comprensión*») y que ya estaba acompa-

ñada por la fe («*¡Bien vendría ahora un poco de serenidad / y otro poco de fe!...*») y desde luego por la esperanza anteriormente señalada se fortalece en la plenitud del amor. Que es también la verdad. El amor, entonces, presidirá su obra de manera tal que cuando recurre al odio lo equipara al amor. «*... tan grande y tan triste como el amor mismo*». Extraño oximorón de salvación del propio odio por el amor. El hombre a la espera prolongada y paciente de su enemigo (En el poema en prosa de igual título) obtiene su salvación cuando se enfrenta a la realidad del sufrimiento –compasión y comprensión– y puede triunfar de la ofensa y la muerte. «*Y entonces el hombre lloró*».

Quizá al recorrer la obra de Dulce María Loynaz surgiera hace ya cierto tiempo esta sugerencia que ahora permite ver un aspecto nuevo del amor en su poesía y poética.

«En esa marcha, en ese camino se van encontrando, semejantes a jalones que señalan o indican la comprensión más tierna de la poetisa, las criaturas que la rodean, la rozan en un momento tal vez fugaz, pero a la vez imperecedero. Con estos textos entresacados se podría conformar un cuaderno del humanismo más pleno, trabado en un discurso femenino distinto y distinguido por su singular empatía; son ellos: «*Retrato de la Infanta*», «*Cheché, muchacha que hace flores artificiales*», «*Lourdes –pintada en un papel de arroz que es transparente–*, «*El madrigal de la muchacha coja*», «*Coloquio con la niña que no habla*», «*La extranjera*», «*Cyrina*», y «*Ana Belinda*». Sería suficiente para una estricta antología, si no fuera por el resto, con poemas como «*El pequeño contrahecho*», que mantiene la misma línea de deleite trascendente y transida caridad.»

Este párrafo, perteneciente al prólogo de la poesía de Dulce María Loynaz –Edición Centenario 2002; Primera edición Poesía Completa, 1993. Ambas en Letras Cubanas. La Habana– constituye desde las primeras lecturas de los versos de la obra poética de Dulce María Loynaz un llamado a la consideración de esta zona de su creación orientada a entender su generoso ejercicio de la bondad en su quehacer creativo. Resulta evidente que la insistencia en el recorrido crítico del *corpus* loynasiano ha ampliado el listado inicial de los textos señalados y podría ser que de una manera o de otra llegáramos a abarcar la *Opera omnia* de la autora de

Jardín, que se caracteriza por su autenticidad, su compromiso de la poeta con el ser de ella misma.

Si se ha escogido como justificación algo teórica el tramado bíblico preferentemente tomado de textos paulinos, se debe quizá a la comodidad coherente de expresar por demostración de la Escritura la relación del curso evolutivo del sentimiento y la razón en una clave de un cristianismo *sui generis* que se acoge al compromiso asumido, a veces abiertamente, otras de modo sutil, con la literatura de género, tan atendida en la actualidad. Pero ese equilibrio entre la fortaleza y la ternura –lo recio y lo delicado– no niega nunca su condición femenina; como tampoco se ocultó nunca en la vida, pública y privada, cotidiana y selecta, en el butacón preferido o en el podio de lectura, de Dulce María Loynaz.

Hay, pues, un camino, un duro bregar siempre elegante y rítmico, que conduce a la vida pasando por la verdad ya anunciada y que desde luego condujo a la vida. El camino, la verdad y la vida. Que reitera el libro evocado.

La poetisa busca y encuentra la verdad al avanzar en su ruta lenta y acuciosa que quizá vaya marcada y señalada por las estaciones de la convicción serena y valiente de su vocación y consagración. La primera estancia puede estar signada por una convicción que todavía no alcanza la videncia, pero que significa punto de arranque para la vocación y la dedicación. «*Es, pues, la fe la certeza de lo que se espera, la convicción de lo que no se ve*» (Hebreos: 11.1).

Ahora, ya con esta declaración y profesión de fe, prosigue su labor con la palabra, profundizando en su teoría porque «*con esperanza debe arar el que ara, y el que trilla, con esperanza de recibir del fruto.*» (Primera de Corintios: 9.10). Y la criatura de islas, Dulce María Loynaz, hace suyo su mandato: «*Y andad en amor*» (Efesios 5.2) y anda ya no como aquel primer milagro, tímido y ofrendado más a la madre que a la trayectoria de Jesús, a sabiendas de que «*en el amor no hay temor, sino que el perfecto amor echa fuera el temor; porque el temor lleva en sí castigo. De donde el que teme, no ha sido perfeccionado en el amor*».

Con estas andaduras, posibles e imposibles, va armada la poeta y desarrolla su obra en los más diversos aspectos de su estro, orientado y derramado hacia las criaturas que se encuentran en su

camino y las desborda y alcanza, no solo a las amigas, a las desconocidas, humildes, nobilisimas o sufrientes, sino también a las rosas y al perro Sonie para quien guarda una cancioncita, ya que el animalito la hace jugar con la vida. «*Sonie, lamiste las estrellas / –el azúcar celeste...– / y se te quedó la lengua azul... / / Ahora estás frente a mí con tu alma virgen, / Sonie, alegría pura, / frescura íntegra... / sin saber del Amor ni de la Muerte.*» Con lo cual no solo se identifica con ese otro tipo de criatura, en este caso el animal, sino que también marca la diferencia del espíritu al hablar del desconocimiento del Amor y la posible inconciencia de la Muerte. Y las piedras, y el Agua, el agua...

Están en la Poesía las criaturas plenamente identificadas por sus nombres (el perrito Sonie no fue una casualidad) y van llegando estas muchachas o mujeres, obreras, músicas, familiares, mas siempre damas, dotadas de alcurnia por el amor. Lourdes es la primera. «*Esta muchacha está pintada / en un papel de arroz que es transparente / a la luz; ella vuela en su papel / al aire... Vuela con las hojas secas / y con los suspiros perdidos. / Es la muchacha de papel y fuga; / es la leve, la ingrávida / muchacha de papel iluminado, / la de colores de agua... / La que nadie se atrevería / a besar por el miedo de borrarla...*».

En este pequeño texto, que no niega a pesar de su concisa bevedad la condición de poema, es lícito observar con deleite, cosa por demás no infrecuente en la poesía de la Loynaz, el equilibrio entre significante y significado a partir de la interpelación tensa del sentido amoroso y leve con que decursa el retrato y la alternancia casi cantarina de los metros escogidos –grávense, como ejemplo, los rotundos endecasílabos segundo y último– que recuerdan la esbeltez de algunos versos de José Martí. La concatenación dada por los nombres propios llegaría entonces con «*Cyrina (Poemas gemelos a una niña muerta)*» y «*Ana Belinda*» para mostrar el vacío dejado por la Muerte en esa niña entre flores y vidrio, escenario también de estirpe martiana aunque de signo distinto, a pesar de la ternura que enlaza a los dos poetas. Y en «*Ana Belinda*» –que recuerda por el segundo nombre aquella película norteamericana del año 1948, protagonizada por Jane Wyman y dirigida por Jan Negulesco, Johnny Belinda, y que establece un nexo entre la figura femenina principal del filme, impo-

sibilitada de comunicación verbal en su mudez, y la niña que no habla del coloquio de Dulce María Loynaz– con «... *la paz y el sueño*» que permitirá el recuerdo para que la poetisa cumpla su «*Yo distraídamente contaré / un día: –La ancha sombra / de tus pestañas / oscurecía las azucenas.*» Prolóngase el onomástico sentido hasta la aparición de Margarita Montero, su arpa y su amistad provocan la pregunta cálida y comprensiva «*¿Quién toca el arpa de la lluvia?*» *y* desliza la recatada respuesta de agua y rosa lentamente doblada... y una carta guardada en la reflexión sobre un solo de la Lucia de Donizetti.

Pero cuando se trata de una mujer que trabaja delicadamente con sus manos, una obrera en su casa, que recorre calles y talleres, escuelas y conventos con sus flores artificiales, tiene que recurrir al apodo o diminutivo familiar, cariñoso, compasivo y comprensivo. Cheché. «*Cheché (Muchacha que hace flores artificiales)*» que sin embargo parece llamarse Mercedes Sardiñas, la Señorita, heroína anónima a la cual dedica DML el poema «*A ella devotamente*». DML comprende a la que «*no llora nunca*», compadece amorosamente a quien «*Es seria sin ser agria; es útil sin ser tosca; / es tierna sin blanduras y es buena sin saberlo...*» y con ella comparte la esperanza del «*inocente clavel de trapo...*» Y tal vez nos recuerda en una comparación interesada, aunque algo opuesta, la Flora de Virgilio Piñera con sus grandes pies y un tacón jorobado. Y la flor que ambas comparten. Flora y Cheché. Y los dos poetas que de manera tal vez oculta y misteriosa se complementan. Bajo la advocación de Manuel Justo Rubalcava cuando logra que la diosa se avergüence ante la labor, también artificial, de Nise que borda un ramillete. «*Y más que otras tierras yo creo / que serviría para sembrar una esperanza / la poca tierra humilde de su pecho.*» Esta es la Cheché de Dulce María, elevada a su cima poética. Texto antológico.

«*Retrato de la Infanta*» parece reproducir cierto cuadro no identificado por la autora, pero sirve y funciona como una contrapartida a la existencia, en su parecido con la retratada, de la Señorita María Teresa Echevarría. Dulce María Loynaz hace un derroche rítmico desde el primer verso totalmente nominal –María Teresa Alejandrina– y la apoyatura de múltiples rimas consonantes y asonantes que en su audaz juego anafórico logra

una trama melódica, en contrapunto con el ritmo señalado, que no elude la ironía, casi burla secreta, pero siempre tierna y compasiva. Humor que asoma en la recreación de época que permite el nexo entre las dos homónimas. Dos secularidades abarcan la caída de un guante en la alfombra y la poetisa actúa como una cronista minuciosa, entona el ritornello. Siglo XVII y siglo XX, María Teresa Alejandrina, María Teresa Alejandrina. Un parecido amoroso, que discreto enamora y embelesa. Pero «*María Teresa Alejandrina / es un pálido cuadro de museo: / Solo resta al que pasa junto a ella, mirar... / Mirar y pasar*». Como un juego de espejos de alto oficio en el que se puede adivinar una comparatística, con guiños respetuosos entre Rubén Darío y José Martí.

Luego de estas perfecciones formales que no descuidan su rigor de contenido, temblor de tema, profundidad de sentido, podemos referirnos a la afirmación de la autora cuando confiesa, orgullosa de su dominio técnico, sin miedo a los rigores de una preceptiva aprendida: «*Yo solamente me atrevería a sugerir una condición y es que se demostrara previamente, que se es capaz de escribir un soneto. Después de eso, que se escriba como quiera.*»

Parecerá algo desmesurado traer aquí esta declaración con respecto al soneto, que no aparece por ninguna parte en esta supuesta compartamentacion temática; sin embargo, es a propósito de la perfección de la composición del soneto que puede establecerse el nexo. Y de aquello que se ha apuntado respecto a los textos citados anteriormente, en particular ese musical y cerrado «*Retrato de la Infanta*» y además a manera de delicioso contrabando, como le hubiera gustado decir a Juan Marinello, ello permite la oportunidad, como homenaje a la Señora de la palabra, de recordar un soneto ejemplar titulado sencilla y simplemente «*Soneto*», tal como hiciera Rubén Martínez Villena con aquella joya del erotismo pleno nombrado también «*Soneto*».

El «*Soneto*» de Dulce María Loynaz que comienza «*Quiere el Amor Feliz —el que se posa / poco... —arrancar un verso al alma oscura: / ¿Cuándo la miel necesitó dulzura? /¿ Quién esencia de pomo echa en la rosa?*» que ya desde ese inicio declarante advierte la voluntad de un amor calificado, el *Amor Feliz* y no el *Amor Oscuro* como en los fabulosos sonetos de Federico García Lorca con ese título. Pero, sin embargo, aun cuando para Dulce María

Loynaz se trata del *Amor Feliz* y no del *Amor Oscuro*, lo que quiere ese *Amor Fe*liz es arrancar algo «*al alma oscura*»; sea, pues, que de las tinieblas sale o puede salir, arrancada, luz de verso y de amor para el Amor. Y dentro de esa «*maraña*» utilizada por la poeta está la orden de «razón vital», de salvación por el acto: «*¡Quien besar puede, bese y deje el frío / símbolo, el beso escrito...!*»

Ahora bien, esta vocación del beso y la ternura, en sus diversas manifestaciones, no resulta fácil de alcanzar en plenitud, a veces ni siquiera es posible el gesto, la adecuación de la proximidad. Aparecer la meta, el posible objeto del amor, la criatura necesitada del mismo, signada tal vez por la carencia, el mensaje que clama y solicita y sin embargo es bloqueado por extrañas circunstancias que a veces no se entienden o no se sabe de donde vienen. Como en «*La extranjera*». La poesía de la contradicción, que se opone a la consagración del Amor. «*No era bueno quererla; por los ojos / le pasaban a veces como nieblas / de otros paisajes: No tenían / color sus ojos, eran / fríos y turbios como ventisqueros... / / No era bueno quererla... / Adormecía con su voz lejana, / con sus palabras quietas / que caían sin ruido, semejantes / a esa escarcha ligera / de marzo en las primeras / rosas, sin deshojar / los pétalos... / Alguien por retenerla / quiso hacer de toda su vida / un lazo... Un lazo fuerte y duro... / Ella / con sus frágiles manos rompió el lazo / que era lazo de su vida... / (A veces, nieblas / de otro país pasaban por sus ojos...) / No era bueno quererla...*»

La negación, el desconsuelo de quienes se quedan solas, la poetisa y la extranjera, objeto y sujeto del poema, ambas las dos. O como una sola. Convertidas en sombra. «*Y eran una sola sombra larga*» como se dolía José Asunción Silva.

Aquí DML parece vencida en su afán de amor. Pero funciona como una denuncia de lo que puede pasar y no pasa. Aunque está ahí, acechante, casi conminativa. La extranjera. Lejana. Bárbara como los personajes clásicos o como la protagonista de su novela *Jardín*. Codiciada por el marinero de rostro oscuro. ¿Qué juego de desplazamientos propone, sutil y críptica, la que se refugia en su verso y en él mismo es libre?

Pero el mal momento parece disiparse y la misión se prolonga y se cumple la poesía.

Hay oportunidad de mostrar y demostrar compasión y comprensión en «*El madrigal de la muchacha coja*», en «*El pequeño contrahecho*» y en «*El amor de la leprosa*».

«*Era coja la niña*» es como la apertura de una crónica triste, pero endulzada por el amor que no ofende cuando revela y devela la carencia, para alcanzar la caridad, clemencia sin lástima que se concreta en el amor.

«*El pequeño contrahecho conoce / todas las piedras del jardín*» y en ese pequeño mundo, que no por azar ha denominado «*Jardín*», vive su pequeña vida que sería miserable si no fuera por los brazos de ese hermano mayor que lo alza, lo hace sonreír, le permite la felicidad cuando el pequeño contrahecho «*extiende las manos / embarradas de tierra / para coger el sol...*»

«*El amor de la leprosa*» es un monólogo, soliloquio desconcertante que se resuelve en la negación. La hablante que comienza invocando «*Que esta tiniebla mía —¡que por mía la hubiera / amado tanto!.. —nunca se arrastre hasta tus cimas... / Que yo pueda mirarlo desde lejos... – / sin ahuyentar sus mansas bandadas de palomas... / Que yo pueda soñar sus ojos –¡qué bueno que pudiera!– / y de este sueño mío no se muera..*« Y la enajenación del dolor, la maldición bíblica de una enfermedad que alcanza el símbolo, no ceja en su intención amorosa. La poetisa desdobla su afán en la hablante, suplica, pide. «*Que yo pueda besar / algo que le haya hecho sonreír y no se contamine...*» se afana no únicamente en la caridad, insiste en la sanación, para terminar negando el milagro o la terapéutica del beso y afirmar la ilusión del amor y la piedad. «*y si no, no besar. / No mirar. / No soñar...*»

Una zona más abiertamente rebelde, aunque no exenta de clemencias, acoge y agrupa estos poemas, estos nombres. Llega entonces «*Antonieta: / La del perfil en curvas delicadas, / la de la frente huida / hacia una lejanía insospechada... / Antonieta azul; gris más bien... (Si acaso / gris-azul como un ala de gaviota); /Te me estás pareciendo demasiado / a tu muñeca rota.*»

La piedad es explícita desde los primeros alardes composicionales con sus rimas de aparente facilidad y sus recursos tropológicos de imágenes y metáfora previamente conocidas, y todo da paso a una tranquilidad escolar de abandono a la niña de la cual no se dice que es muda y posiblemente mucho más. Se dice que

no habla, pero se propone un coloquio trascendente. La comunicación por el silencio misericordioso. DML fiel a la declaración coloquial de su título aconseja «*Hay que borra las flores... Ten cuidado, Antonieta / –hay que borrar las flores... –, entre la A y la Z / no te borren a ti, / clavel disciplinado, mal trazado alelí, / rosa tierna brotada / por dentro del cuaderno que una malhumorada / profesora vigila con sus gafas ahumadas...*» Con una saeta cómplice a aquella estudiante punzante y disidente que escribiera el bestiario y sus congéneres del reino vegetal y mineral, pero salvados del espanto de rígidos catedráticos de la época. Mas la burla funciona y se diluye en fina ironía para rematar ante el silencio a una pregunta trémula «*¿A dónde fue tu olor?*» «*- Cierto; en el Catecismo no te preguntan eso... / (¡Yo no me atrevería de pronto a darte un beso! ...)*».

Y esa inclusión en los conclusivos finales del sustantivo «*Catecismo*», con tantas y tan variadas connotaciones, ¿ fue casual? O responde al carácter y personalidad de la autora. Tierna y tenaz. Resistente poeta.

A manera de correlato tremendo DML se atreve a sentenciar en el poema *CXVII* de *Melancolía de Otoño:* «*El amor, la comprensión –y quien sabe si la justicia- se les ha vedado a los mudos.*»

Que el amor puede presentarse de variadas formas y matices queda demostrado, si hiciere falta, en el poema « *A la del amor más triste*» en el cual no se sabe quién es el referente, explícitamente femenino, y si ese pronombre, ese *tú*, sale de la poetisa o va hacia ella. Por ello lo más cauteloso es repetir una y otra vez el texto en la confianza de la revelación por la insistencia. «*Tú, que amas un amor fantasma / y que das un nombre a la niebla, / a la ceniza de los sueños... / Tú, que te doblas sobre ti / misma como un sauce se dobla / sobre su sombra reflejada / en el agua... Tú que te cierras / los brazos vacíos sobre el / pecho y murmuras la palabra / que no oye nadie, ven y enséñame / a horadar el silencio, / a encender, a quemar la soledad...*»

¡No olvidar al respecto el reclamo de Dulce María Loynaz de propiedad de su soledad! «*Pero es mía la pura soledad*».

Después de estas dudas viene la violentamente amorosa, heterodoxa rebeldía del «*Canto a la mujer estéril*». Explicitación del amor que no da los frutos tradicionalmente esperados, que no

cumple una supuesta función para la cual la mujer fue creada. Por eso «*Madre imposible*»: *Pozo cegado, ánfora rota, / catedral sumergida...*» adquiere su categoría y salva su destino por el amor heterodoxo de lo aparentemente baldío. La tierra yerma. Pero que llega a ser criatura plena por el amor y la justificación misericorde de la creadora, que altiva cierra su lírico alegato con una tirada de un dramatismo digno de una gran tragedia escénica.

«*¡Púdrale Dios la lengua al que la mueva / contra ti; clave tieso una pared / el brazo que se atreva / a señalarte; la mano oscura de cueva / que eche una gota más de vinagre en tu sed!... / Los que quieren que sirvas para lo / que sirven las demás mujeres, / no saben que tú eres / Eva... /¡ Eva sin maldición, / Eva blanca y dormida en un jardín de flores, en un bosque de olor!... / /¡No saben que tú guardas la llave de una vida!.../ /¡ No saben que tú eres la madre estremecida / de un hijo que te llama desde el Sol!...* ».

Sí, para DML el amor puede ser y de hecho lo es, violento en reclamo, pero siempre vuelve a la ternura como se puede ver, también, en el *LVI* de los «*Poemas sin nombre*» donde afirma de un ser amado a quien no logra asir « *Sé que eras débil: tan débil y tan triste, que aún lo eras para el amor. El amor; el amor de los hombres y las mujeres debió parecerme extraño en ti, como una rosa en el fondo de un lago*». Y esa posibilidad de amor se fue, debido a la incapacidad receptora del sujeto amado «*Y así te dejé ir, con la turbación obscura, como la ternura sofocada que brevemente titubea entre el minuto y la eternidad.*»

Sin embargo en la *Carta de Amor al Rey Tut-Ank-Amen* confiesa que «*hubiera dado yo los diez años más bellos de mi vida, también sin aplicación y sin sentido... Los diez años del amor y de la Fe.*» Con lo cual casi volvemos al principio. La fe había sido recordada, convocada entronizada y en el XVIII de los *poemas sin nombres* es rotunda al confirmar, otra vez muy cerca de San Pablo, que «*La verdad hace la Fe; y algunas veces la Fe hace o arrastra la verdad reacia*».

Y como el amor todo lo cree cierra DML su misiva al joven Rey ofreciéndole su chal de seda para envolverlo suavemente diciéndole «*Así te hubiera yo recostado sobre mi pecho, como un niño enfermo... Y como un niño enfermo habría empezado a can-*

tarte la más bella de mis canciones tropicales, el más dulce, el más breve de mis poemas.»

En «Melancolía de Otoño», Poema XXX vuelve a la verdad y la Fe con un leve toque de heterodoxia y exclama *«Bendita sea la Verdad que crea la Fe. Y también la Fe que puede, que puede a veces crear la Verdad.»*

La poeta es rotunda, aun en sus dudas como hace el propio San Pablo con la Fe –*«La Fe que no duda es Fe muerta»*– pero fiel a su camino, a su verdad, a su vida.

En el *Poema XXI* de la «Melancolía de Otoño» nos deja casi una despedida. *«Si no he sabido amar, al menos he sabido comprender. Que me amen los que no comprenden y cumpliremos todos».*

Genio y figura de la poeta cabal y plena. Se eleva en su estatura ética y estética con visos confesionales de delicadísima discreción y pudor extremo, pero no elude sus principios rectores. En Vida y Poesía.

Y cumple un mandamiento que, por otra parte, ha guiado estos atisbos y tanteos.

«El amor sea sin fingimiento»
Epístola de los Romanos Capítulo 12 Versículo 9

La otra Trinidad de Salmuel Selvon

Fernando Cordobés

Al contrastar la idea desenfadada y feliz del Caribe con lo reflejado en su literatura, existe de entrada una aparente contradicción. Ese ideal de vida festiva, carnaval, despreocupación y lujo a la sombra de las palmeras en playas de arena blanca, se desvanece para dejar paso a una realidad más compleja, más rica y tensa por muy enmarcada que esté en un entorno paradisíaco.

Samuel Selvon nacido en 1923 en la isla Trinidad y es junto con V.S. Naipaul uno de los principales autores de la isla. Con la publicación en 1952 de su novela*A Brighter Sun*y con *TheMystic-Masseur*, de V.S Naipaul cinco años antes, se inicia la edad de oro de los novelistas trinitarios. Como Naipaul, Selvon descendía de una familia de comerciantes indios con ramificaciones escocesas porparte de un antiguo capataz de una plantación de cacao. Selvon tuvo una educación limitada pues se vio obligado a trabajar desde muy joven, aunque desde siempre manifestó devoción por la literatura. La escritura fue un medio de descubrirse a sí mismo y de realizarse personalmente. Desde muy joven se volcó en la poesía y se dedicó al periodismo como medio para ganarse la vida. Durante la Segunda Guerra Mundial sirvió en la sección de las Indias Occidentales de la Reserva de la Marina Real, donde escribió una serie de relatos cortos que más tarde aceptaría la BBC para ser radiados cuando Selvon se instaló en Inglaterra en 1950. No fue hasta 1954 cuando se convirtió en escritor profesional debido al gran éxito de su primera novela. Más adelante dejó Inglaterra y se trasladó a Calgary, Canadá, donde enseñó en distintas universidades.

Su primera novela *A Brighter Sun*se desarrolla en Trinidad. Esuna novela de formación en la que trata principalmente sobre la mayoría de edad, tanto personal como social y racial, de un indio

recientemente casado que deja a su familia campesina en el área azucarera de Chanaguas, para establecerse con su mujer,Urmilla, en la comunidad de Barataria. El tema principal de la obra es la iniciación a la vida adulta y la progresiva toma de conciencia social e intelectual a través de la experiencia y de los denodados esfuerzos del protagonista por completar una educación que sirva al propósito de una mejora general del país. En la obra se narra la vida de unos campesinos de origen indio que mantienen una relación íntima con la naturaleza y la tierra en la isla de Trinidad. La novela empieza en el lugar de nacimiento del protagonista, Tiger-Baboolal, en Chanaguas, en el seno de una comunidad indo-trinitaria de trabajadores de la caña de azúcar.Tiger abandona su pueblo natal y se dirige hacia el norte de la isla, a una ciudad pequeña y cosmopolita llamada Barataria. Con su viaje,Tigertiene la finalidad de conocer la verdadera esencia y alma del trinitario dividido entre las dos razas principales que habitan en la isla, la africana y la india. Tiger se propone sacudir la cadena de sus opresivas raíces indias para a-culturarse, es decir, para llegar a ser lo que a sus ojos constituye un trinitario verdadero, una mezcla de todo sin ser nada en concreto. Su principal inquietud es descubrirse a sí mismo y realizarse para alcanzar un sueño que rechaza el racismo intransigente de la vieja generación de indo-trinitarios. En el otro lado de la realdiad, están los afro-trinitarios que a su vez discriminan a los indo-trinitarios: Joe y Rita, los vecinos de Tiger, la prostituta, la vieja vendedora de pescado y una dependienta de tienda que lo llama «un culí estúpido».

Tiger se propone construir el camino de la tolerancia y la comprensión entre las dos razas con la ayuda de sus vecinos afro-trinitarios. Éstos, debido a su propia condición social y cultural, abrigan una enorme cantidadde estereotipos raciales y prejuicios hacía Tiger y su esposa. El viaje deTiger de Chanaguas a Barataria tiene múltiples significaciones: en primer lugar,Tiger deja las azucareras y monta su propio negocio cultivando vegetales. Con ello muestra no sólo su deseo de obtener independencia económica sino, también y más importante aún, independencia psicológica y cierto sentido de auto-estima e identidad. Es un viaje de la adolescencia a la madurez, de la inocencia a la experiencia, de la libertad a la responsabilidad. Es un viaje sobre todo hacia el conocimiento que

equivale a una búsqueda de sí mismo y de surealización personal. Tiger lucha con valentía para comprender y trascender la suerte legadapor la historia colonial de la isla, suerte que ha de ser su destino y el de su raza. Al adquirir una mayor comprensión del mundo, se aleja, se desarraiga de la tierraa la que tan unido estuvo, pero al mismo tiempo, quizás precisamente por ello, llega a apreciarla más. Son las contradicciones y las experiencias de su vida las que le otorgan unamayor confianza en sí mismo.

En un momento dado de la novela Tigerse siente atraído por el materialismo y desea ser rico. Ocurre durante su primera visita a Puerto España. Pero su anhelo materialista muere pronto, cuando visita el Jardín Botánico y se da cuenta de que su auténtica vocación consiste en adquirir un conocimiento ilimitado para ponerlo al servicio de todos los trinitarios con el fin de crear una sociedad harmónica capaz de integrar a todas las comunidades étnicas de la isla, de manera que haya justicia para todos y respeto entre todos. Su sed por comprender cuanto hay a su alrededor es insaciable:«*(...) pero lo que quiero conocer sobre todo son las cosas en general. Quiero comprender a la gente y por qué me siento extraño a veces. Chico, si te dijera las cosas que quiero comprender. ¿Qué hago yo aquí ahora? ¿Por qué vivo? ¿Qué hacemos aquí todos nosotros? ¿Por qué hay gente negra y gente blanca? ¿Qué distancia hay de aquí a esa nube allá arriba? ¿Qué hay detrás del cielo? ¿Por qué algunos son ricos y otros pobres? ¿Y por qué están peleando en esa guerra?*»

La construcción de una autopista por los norteamericanos para servicio de su base naval cambia el paisaje y destruye el entorno natural de la comunidad, pero al tiempo ofrece la posibilidad de ganar buenos dólares y a Tiger le brinda la oportunidad de aprender de los amigables y paternalistas estadounidenses. La escena en la que invita a sus jefes a cenar a su casa es una joya de la sátira y revela la falta de sensibilidad congénita de los americanos hacia una cultura extraña. En la novela queda implícito el mensaje de que el desarrollo económico a cargo de una potencia extranjera no ayuda ni beneficia al desarrollo de la población nativa. Un año después de finalizar la autopista Churchill – Roosvelt, comienzan los primeros enfrentamientos entre los empleados norteamericanos y la población local.

Al escribir la novela Selvon se enfrentó al problema de trasladar su mensaje a una doble audiencia. Escrito tanto para sus compatriotas trinitarios como para un público europeo más amplio, tuvo que crear un lenguaje apropiado a las particularidades culturales al tiempo que creaba un nexo de inmediatez y unión comprensible para lectores extranjeros poco acostumbrados a la cultura de las Indias Occidentales que, en ocasiones, requeriría casiuna información antropológica. A Selvon también le influyó la tradición de la novela británica de los siglos XVIII y XIX a la hora de crear un puñado de historias medio relacionadas y fusionadas en una trama adecuada.

En *A Brighter Sun* el sol es un símbolo importante. Es un don ubicuo y su presencia subraya el optimismo y confianza crecientes que hacen avanzar la narración. Tiger, al final de la novela, espera ser iluminado por el sol brillante del conocimiento, de la harmonía y de la tolerancia social y racial. La vida del protagonista está marcada por la trayectoria desde la oscuridad a la luz, un juego con una función estratégica en la trama de la obra. La naturaleza y la tierra juegan un papel imprescindible en la vida de los trinitarios de origen indio. En la obra hay otro símbolo ambivalente y de importancia capital: la caña de azúcar. Para la vieja generación representa la esperanza y la supervivencia. Para los jóvenes, en cambio, no es sino el recuerdo del dolor y de la humillación. Tiger, en un momento determinado, jura que nunca volverá a las plantaciones de azúcar, lo cual se puede interpretar como su rechazo a mantenerse en los parámetros del viejo mundo y, sin embargo, dar el salto al vacío que representa el futuro.

En este contexto se puede enmarcar*TheLonelyLondoners* (1956), otra de las obras destacadas de Samuel Selvon que vio la luz dos años después de la publicación de *TheEmigrants* de George Lamming. En la novela habla del desconcierto de los caribeños en la metrópoli, de su eterna búsqueda de un hogar, de trabajo, mujer y sobre todo de la hostil corrección de los británicos que los toleran pero en el fondo no los aceptan. Selvon utiliza una especie de trama de punto perdido que le permite tejer episodios relacionados al modo que ya hizo Claude McKay en *Banjo*. En la novela retrata la animada y desorientada vida de los caribeños en oposición con la fría y tensa seriedad de los británicos. Aunque

está plagada de pullas a los prejuicios ingleses, la soledad y nostalgia de los caribeños por sus islas nunca se tornan en amarga denuncia de segregación y racismo. Junto al análisis de la nostalgia hay un ejercicio de autoanálisis: «*Me pregunto por los chicos, por todos nosotros que vinimos a la vieja Gran Bretaña a vivir y en cómo han ido pasando los años... Aún no tengo un lugar propio. Sigue siendo lo mismo de siempre, ni un paso para adelante ni un paso para atrás... Dormir, comer, buscar chicas, trabajar... Fíjate en estos jamaicanos que sólo son capaces de ahorrar dinero suficiente cada dos o tres años para enviar a sus familias y nunca tienen un céntimo en el banco.*«

Sin duda para Moses, el protagonista, que sueña con regresar a casa y dormir bajo un árbol y enterrar los dedos de los pies en la arena caliente, Londres es lo más parecido a un infierno congelado: «*(...) una ciudad solitaria y miserable. Si ni siquiera tuviéramos la posibilidad de reunirnos y hablar de las cosas de casa, sufriríamos como si estuviéramos en el mismo infierno. Aquí no es como en casa donde tienes amigos por todas partes... En Londres nadie te acepta realmente. Te toleran pero nunca puedes entrar en su casa a comer o a sentarte para una charla. Para nosotros aquí no hay nada parecido a la vida familiar.*»

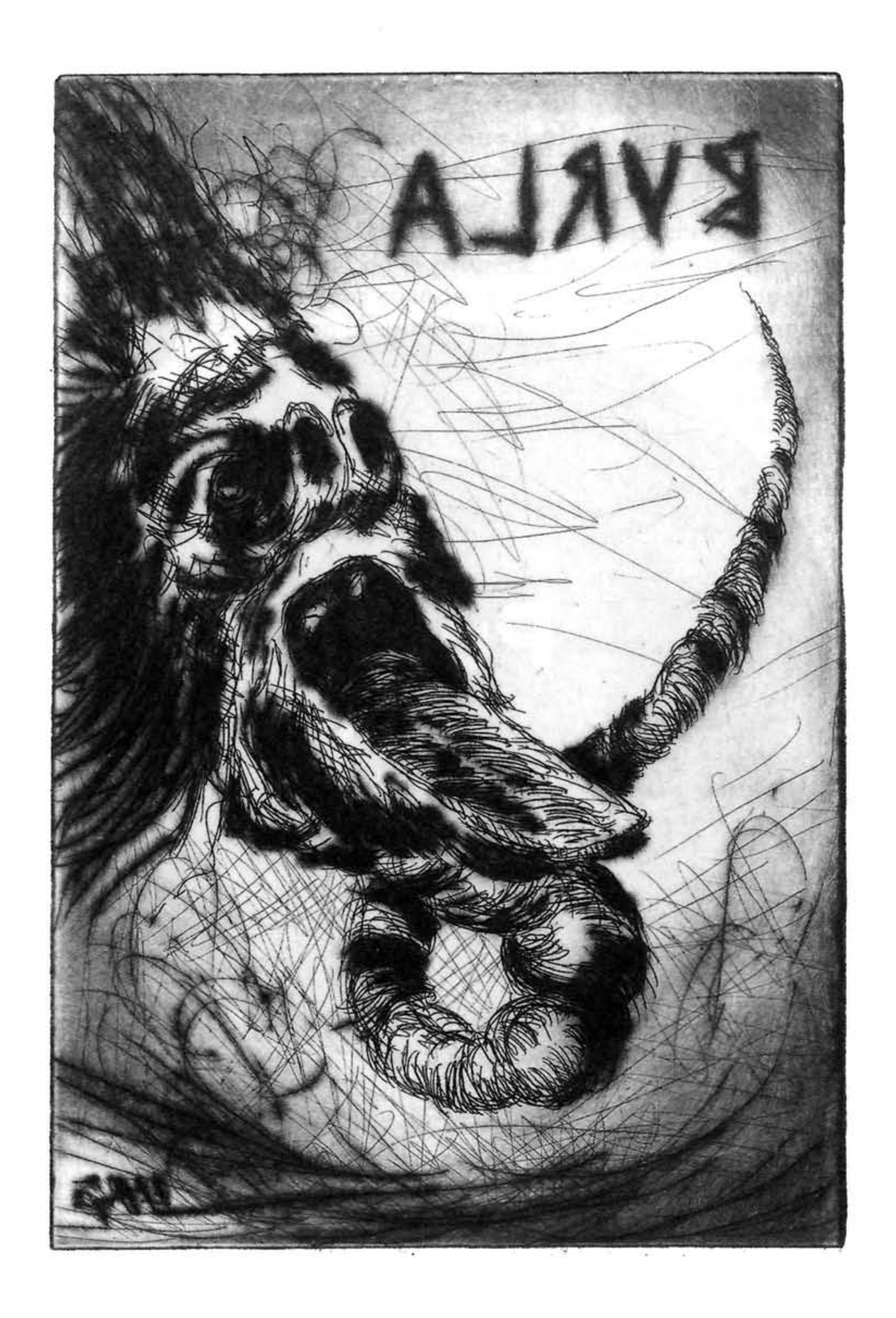
Selvon se abstiene de analizar las razones de la presencia caribeña en Inglaterra. Atribuye el exilio a la ausencia de estabilidad política y a la falta de identidad cultural. Probablemente por que él mismo buscaba una respuesta tanto en términos personales e ideológicos, no se ocupó de la descripción de la escena de los expatriados. Más adelante, con la publicación de *Turn AgainTiger*(1958), volvería a las fuentes y conflictos trinitarios. *TheLonelyLondoners* tiene un tono maduro, humorístico y satírico. Utiliza el dialecto caribeño en los diálogos y en algunos pasajes narrativos. Pero mientras las variaciones lingüísticas le servían para diferenciar de manera realista a los distintos grupos étnicos en *A Brighter Sun*, en esta obra la tensión se produce entre el inglés normativo y el dialecto. Aunque cada uno de los protagonistas mantiene sus hábitos culturales ya sean jamaicanos, trinitarios o africanos, su uso sintáctico habitual, suspalabras y frases en argot les hacen destacar respecto a otros personajes que adoptan usos lingüísticos más adaptados a la realidad de Gran Bretaña.

Pero la verdadera importancia del lenguaje narrativo reside en cómo reduce la distancia entre el lector europeo y los personajes. Lo logra a través de un narrador que habla en dialectoy lo entremezcla sutilmente con monólogos de tono lírico en un inglés correcto y normativo.

Turn AgainTiger (1958) es una inesperada secuela de *A Brighter Sun*.En la parte final de la primera,Tiger rechazaba de plano volver a Chanaguas. Pero cuando su padre le pide que supervise un proyecto de caña en la localidad de Five Rivers, se ve implicado de nuevo en una explotación rural, en este caso como controlador. La diferencia esencial es que en ese momento ya está armado con la conciencia de una persona instruida y socialmente consciente, conciencia que adquirió en Barataria y eso le permite mantenerse al margen y analizar la situación de los trabajadores del campo que padecen el desempleo en distintos grados dada su dependencia total de la industria azucarera.FiveRiverse puede leer como un ejemplo tardío de la alargada sombra de la tiranía del reino de la caña de azúcar. La novela en sí explora esa servidumbre como un legado de los tiempos de la colonia, un mundo limitado en el que prevalece una estricta jerarquía que va desde el supervisor blanco hasta el capataz, pasando por el tendero chino y los iletrados trabajadores indios.

Samuel Selvon fue uno de los pioneros de la ficción trinitaria y supo explotar las tensiones de su tiempo e interpretarlas en forma literaria al tiempo que transformaba y moldeaba tradiciones folclóricas del Caribe en formas reconocibles para un público más amplio. A través de sus novelas alcanzó una convergencia entre los modos orales y escritos en Trinidad gracias, en gran medida, a que tendió puentes entre la lengua criolla local y el inglés normativo aceptado. Usó ese sistema para acomodar la tradición europea a una nueva realidad. Sus preocupaciones con el lenguaje fueron de total actualidad; creó herramientas nuevas e irónicas que desmitificaban los postulados más solemnes, ya fueran los dictados imperialistas o modos de expresión fríos que impedían al espíritu moverse en harmonía con las emociones fundamentales. La visión humanista de Selvon se extendió más allá de sus preocupaciones sociales y se centró el la importancia fundamental del individuo dentro de su comunidad ©


Punto de
vista


BVRLA

La sombra y la apariencia en Andrés Sánchez Robayna

Carlos Peinado

LA APARICIÓN, TRAS UNA LARGA ESPERA, DEL NUEVO POEMARIO DE ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, *LA SOMBRA Y APARIENCIA* (TUSQUETS), ES SALUDADA EN ESTE ENSAYO.

Χάρις χάριν γάρ εστιν ητίκτουσ'αεὶ
(Sófocles, *Ayax*, 522)

Sólo en la medida en que hay quienes presienten, hay también quienes pertenecen a la naturaleza y le corresponden. Esos que corresponden a la maravillosamente omnipresente, la poderosa, la divinamente hermosa, son «los poetas». (...) Sólo ellos persisten en la correspondencia a la naturaleza que reposa y presiente. Es desde esa correspondencia desde la que se decide nuevamente la esencia del poeta.
(Heidegger, *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, p. 62)

La publicación de *La sombra y la apariencia*[1] nos permite conocer íntegramente el último ciclo de la poesía de Andrés Sánchez Robayna (cuatro de cuyas siete secciones –o movimientos– habían sido publicadas con anterioridad en cuidadas ediciones acompañadas de dibujos de Broto, Sicilia o Tàpies), de modo que podemos afirmar que nos encontramos sin duda ante un conjunto unitario, pues la obra se descubre como continuo girar en torno a un centro

[1] Andrés Sánchez Robayna, *La sombra y la apariencia*, Barcelona, Tusquets, 2010. Citaremos en adelante sólo el número de página.

inasible y enigmático: la relación entre lo finito y el fondo misterioso del que brota y al que, de una manera inexorable, regresa. La sección primera, «Inicial, o fracturas de una invitación imperiosa», no sólo contiene las claves principales del conjunto de la obra, sino su movimiento originario, ya que, en efecto, el libro parte de una «invitación imperiosa», de una llamada que se apodera incesantemente del poeta y se renueva a lo largo del poemario: «convocación» en el poema «Abierto», la llamada a la celebración («De una danza»), la «llamada de la claridad» que constituye el conjunto del movimiento quinto, el irresistible imán en Trocadero, la «danza invitadora» en el centro de La Habana, el «loco rapto» de ebriedad platónica en Lipsí y ante todo, la llamada del nombre («Patmos») o la Palabra que atrae al poeta desde las islas y es origen del canto. No en vano el autor ha observado como origen de la parte central del libro la «llamada de Grecia»[2]. Volvemos a encontrar esa identificación que Dionisio el Areopagita tomó del *Cratilo* entre belleza y llamada, pues es la belleza quien arrebata al poeta y lo convoca a un espacio de encuentro y de revelación, que se vuelve especialmente intenso en el arder solar de las islas helenas. Esa llamada se redobla con la insistente invocación a un tú, que puede ser en primera instancia un desdoblamiento del poeta, pero que deviene figuración del lector al que el autor quiere invitar a seguir el rastro luminoso de la revelación que ha tenido: «mira», «arde», «escucha ese murmullo», «ama», «óyela», «deja caer», «vete». Es esta belleza la que hace salir de sí al poeta, pero en tanto que ella misma es huella de un éxtasis, una desapropiación que al entregarse llama e invita al encuentro y la celebración en el canto, de ahí que el poeta no desee más que (ante la visión de una casa en una isla griega) morar en la belleza: «fluir, morir, mirar en sus umbrales / la belleza que llega en la brisa salina» (p. 81).

La relación entre luz y belleza no deja de remitir al lector a la herencia neoplatónica, especialmente a Plotino y al Areopagita, cuyo rayo de tinieblas se encuentra tan presente en la poética de Sánchez Robayna y constituye una de las fronteras del lenguaje (junto con la música y el silencio, como observa George Steiner),

---

[2] Andrés Sánchez Robayna, «Dos prefacios», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2010, nº 723, p. 27.

pues «donde cesa la palabra del poeta comienza una gran luz»[3]. Todo el libro habita en este límite o frontera y trata de decirlo, como señala su poema inaugural:

Tú que has amado el sol
y el centro, y que deseas
adentrarte en la luz,
la roca y la presencia,

desnudas, invencibles,
y que sobre la arena
escuchas los latidos
del cuerpo y de la tierra

visibles, invisibles,
di también, entreabiertas,
en la luz de los mundos,
la sombra y la apariencia[4].

El poeta, que se adentra en la luz (sacralizada al aparecer unida al centro) y escucha la materia viviente, afronta el juego de visibilidad / invisibilidad, que se desdobla en la sombra y la apariencia. En el claro («la luz de los mundos») de lo abierto, resplandece la apariencia, al tiempo que un resto queda latente, oculto en una infinitud misteriosa, pues en el de-velamiento o *aletheia*, luz y sombra, desocultamiento y ocultamiento son inseparables (como observa Heidegger en *Parménides*). El símbolo de la sombra proyectada por la luz que aparece en el comentario de Heidegger a los versos «pero más pura / no es la sombra de la noche con las estrellas» recuerda el texto juanramoniano que da título a uno de los libros de ensayos de Andrés Sánchez Robayna (*La sombra del mundo*). Así, en el poema (sostiene Heidegger en «Poéticamente habita el hombre...») la apariencia deja ver lo invisible, la imagen toma medida de lo mis-

[3] George Steiner, *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 2003, p 56.
[4] Es significativa (especialmente en las secciones segunda y sexta) la presencia de la rima asonante. Por otra parte vuelve a adquirir importancia en este libro el poema en prosa, ausente en la obra de su autor desde *Fuego blanco*.

terioso, deja avistar lo extraño en el aspecto de lo familiar, coligando «en Uno claridad y resonancia de los fenómenos del cielo junto con la oscuridad y el silencio de lo extraño».

El cuerpo es formación visible de la luz, pero ésta igualmente se retrae, cegadora; la luz, que hace lo visible, se retira; tras la figura, late la sombra impenetrable. Hasta tal punto el cuerpo es formación de la luz, que la piedra blanca que brota de aquélla acaba revelándose como «luz hecha piedra» en uno de los poemas del libro (p. 105) y la materia como sol («La Alianza», p. 32). Si Rahner concibió la materia como espíritu enfriado, en *La sombra y la apariencia* se descubre como luz cristalizada. De este modo comprobamos la copertenencia entre forma y luz, que se sustenta en una concepción unitaria de lo existente. Esta correspondencia que se descubre por doquier en la Naturaleza procede de una primera entrega o desapropiación (la del Ser que se retrae o desposee) que llama al hombre y lo solicita hasta poseerlo mediante el eros que despierta la belleza. Descubrimos, pues la huella nuevamente del Areopagita y, antes de él, de Plotino, para quien «la belleza es más el resplandor que se trasluce de la proporción que la proporción misma, y ese resplandor es lo amable (...) porque es más deseable, y lo es porque tiene alma, y porque se parece al bien» (*Enéadas* VI 7, 22). De ahí que todo el libro se halle traspasado por el deseo que engendra la fulguración de la belleza, ese arrebato que sin cesar abre al poeta a la trascendencia, al encuentro con la revelación. Este predominio del eros se muestra con rotundidad en el poema «Exordio», que encabeza la sección central del libro («En el centro de un círculo de islas»): «Arde ahora la cal, y una calma se adueña, cuerpo mío, de ti. ¿Me entregarás un poco de tu don, oh deseo, sabia sal absoluta?» (p. 117). La belleza se muestra como el resplandor de la verdad y la luz se entrelaza a «las formas del deseo» (p. 35), pues «el deseo es la luz» (ibíd.).

La luz descubre en el poema a que pertenece este último verso («La luz del sol en un café»), a través de los reflejos que produce, el juego de lo finito y lo absoluto, la apariencia y lo permanente, que sitúa al poeta ante la nihilidad de las formas, el abismo de la nada sobre el cual ve brillar por un instante los seres. Como ya observamos, la sección inicial del libro cumple la función de movimiento inicial en el que se contienen las fugas posteriores, de modo que este

tema encontrará su pleno desarrollo en la sección quinta, «Reflejos en el día de año nuevo». En ésta asistimos a un instante de revelación, cuyo detonante no descubrimos hasta casi el final de esta parte: el viento agita las hojas de los árboles, y entre ellas se filtran los rayos que se reflejan en la habitación, dejando manchas de luz en las cortinas. Este instante se convierte en objeto de contemplación hasta arrancar la plegaria final (en la que resuenan las palabras de san Juan de la Cruz) impulsada por el deseo de unión con la nada revelada, sólo posible a través de la luz que baña lo visible:

No apenas nada, o poca cosa, o algo,
no, sino una pura nada.

No quieras conocerla, salvo si
conocimiento es sólo crepitación.

Arde, pues,
con estas llamas, con
los reflejos ardientes
en la tela abrasada
de todo lo visible.

En esta tensión entre lo visible y lo invisible emerge la nada, que se apodera de toda la sección, construida como una salmodia en la que el nombre divino que se repite de principio a fin (el único que podría enunciarse en esta teología apofática) es el de la nada (la nada es la última forma de aparición de lo sagrado, observa María Zambrano en *El hombre y lo divino*): «No es nada. Es solamente la vibración errátil» (p. 153); «No es nada, es solamente el cielo que se teje» (p. 155); «Es una nada. Y una nada inunda / el saber» (p. 159); «Dicen nada. Es la nada» (p. 161); «la nada deseante» (p. 163); «Mira esa nada» (p. 167); «en el pozo de la nada: son nada» (p. 169); «No es nada, son tan sólo / reflejos» (p. 171); «Nada, la nada, la sedienta / nada, las manchas ondeantes, / en las cortinas serpentean, nada» «van a su nada, vienen de su nada» (p. 173); «Vístete de esa nada» «Nada son, sin embargo» (p. 177); «Arde también el tiempo / hacia su nada» (p. 183). En este nombrar la nada, observamos esa búsqueda de una formulación específicamente religiosa

de la obra de arte a partir del nihilismo presente, según manifiesta Sánchez Robayna en *La inminencia* (comentando las tesis de Steiner expuestas en *Presencias reales*).

Revela el mundo su pobreza y fragilidad en estos versos, en el temblor que recorre la superficie de las cosas («la nada deseante»), la fugacidad de los seres (como reflejos de luz en una cortina, pues «somos reflejos de esos reflejos»). En «Reflejos en el día de año nuevo» se medita de manera continua sobre esta imagen que ya había surgido en el segundo poema del libro («A las imágenes de la meditación») y se prolonga a lo largo del poemario. El reflejo del sol en el mar, la nube de septiembre o la sombra en la tierra del vilano muestran al poeta la fugacidad de la vida humana: «¿(...) no sabes / que eres menos aún / que el ápice brillante / de la ola en el sol?» (p. 97). El sentimiento de finitud, que es una de las variaciones del juego entre lo mediato y lo inmediato (la forma y el fondo insondable), gravita continuamente sobre los versos de *La sombra y la apariencia*.

El descubrimiento de esta nihilidad que recorre los seres no suscita en «Reflejos en el día de año nuevo» angustia, dado que en esta menesterosidad de la forma se muestra la belleza que suscita el deseo, como revelación de la gracia de lo celeste: «Mira esa nada que es ahora / la forma grácil, pura, / del mundo, en este cuarto, en esta casa, / bajo el cielo dador» (p. 167). Detrás de esta pobreza late la llamada a lo celeste: remite al Ser que se oculta y retrae, que pudiendo haber permanecido en sí, se hace nada para darse en lo múltiple. El cielo se quiebra (es decir, se rompe) para entregar el don de la luz o la lluvia (p. 183), se anonada para traer a la luz los reflejos: «son nada / suave lumbre del cielo anonadado» (p. 169). Este movimiento de la luz, del cielo «dador», es el salir del ser que permanece como nada para darse graciosamente en la multiplicidad. La luz, belleza de la forma finita, pone al hombre ante el misterio. Se percibe una relación insondable entre esta forma frágil y los giros del tiempo, como regalo o don del cielo que señalaría un sentido o fin a esta nada: «Y, sin embargo, el cielo / entrega, se diría, imperceptibles casi, / algo como los signos de unas bodas / del tiempo y de la luz. Aunque no sepas, / al cabo, si hay sentido, si hay en ellos / una verdad, o forma de certeza, / una forma bastante de certeza o verdad, / habitas esos rayos, lates en su alegría» (p. 175). A

cada instante se puede percibir una concordancia en la Naturaleza, un ápice de plenitud en el que los distintos elementos se responden y se acuerdan, unas bodas de lo fugaz y lo eterno en las que podría palparse algo más que sin embargo se hurta y, por tanto, no puede enunciarse más que como aspiración, esperanza, deseo o promesa. Queda la maravilla de la luz, su belleza refulgiendo sobre la nada, y esta belleza es suficiente para dotar de sentido el canto: su llamada se apodera del poeta, que ha de habitar en el regalo y la alegría de esta luz que se le ofrece. De ahí que el tono del poemario, a pesar de la presencia constante de la finitud y de la nada, sea celebrativo: el canto celebra estados de asombro o sorpresa ante el surgimiento de los instantes de plenitud que encuentra en la Naturaleza, celebración del don de la existencia, canto a la belleza y el gozo de ser, porque lo que se da se da graciosamente y se entrega en múltiples y sorprendentes formas, de modo que el poeta ha de acogerlo, entregándose y ofreciéndose al don con una apertura que corresponda a la entrega que lo convoca. Pues la gracia siempre llama a la gracia. Según Heidegger, mientras dura este advenimiento de la gracia, el hombre se mide con la divinidad y «entonces el hombre poetiza desde la esencia de lo poético», morando poéticamente sobre esta tierra. No es de extrañar el deseo expresado por el poeta de habitar esa luz y latir esa alegría; no ha de conocer los objetos, sino (en un final que recuerda *El fulgor*) arder con ellos «en la tela abrasada / de todo lo visible».

El poeta ha de mantenerse en la apertura a lo abierto, en la entrega a cuanto se entrega, y en ello consiste el habitar poéticamente. Pues el poeta, en el rapto de la luz es situado en lo abierto, como manifiesta *La sombra y la apariencia* desde su inicio: «El sol arde en los mundos, en lo abierto» (p. 36), «Tus pasos te han llevado hasta los bordes / hasta el lugar abierto» (p. 69). Aunque lo Abierto parece destacarse en el espacio heleno, donde se descubre el lugar del «sol absoluto» en el que «incluso la sombra / tiene luz» (p. 121), este espacio se hace patente en la obra de arte, ya que precisamente en esto consiste la misión del artista, según queda enunciada con claridad en el poema dedicado a Morandi, «La Alianza»: el artista no se cierra en el objeto, en la forma finita, sino que contempla en ella el comienzo de lo indivisible (o en terminología heideggeriana, lo mediato en lo in-mediato, que es lo abierto): «Pero lo que

comienza, / un objeto en su límite, en su estancia, / es un reflejo, vivo, / de lo abierto»(p. 29). La obra de arte se convierte en el espacio en el que se puede tocar lo indivisible, en el que se celebra la alianza, las bodas de la forma y lo infinito, alumbrando, así, la esperanza: «Pintor, / que en la proximidad fundas lo abierto, / que en el fulgor de un vaso ves / el reflejo del cielo que arde, el eco de una alianza» (p. 32).

Pero, según vemos, si en su abrirse el cielo envía la luz, el hombre ha de salir de sí para marchar al encuentro de esta llamada que lo convoca a lo abierto. De ahí que la figura del peregrino atraviese el libro de principio a fin: el «caminante en lo oscuro» que penetra en la «Capella Cornaro», el que visita los sepulcros de Juan de la Cruz, Juan Ramón Jiménez, Shelley y Keats, Mallarmé (la tumba de los santos es sustituida por la de los poetas como lugar de peregrinación). El poeta, «aprendiz de la luz», es fundamentalmente un «pasajero de la luz» (p. 107), peregrino que sale en busca de la revelación, como queda patente en la multiplicidad de espacios sagrados que el poeta visita: Capella Cornaro, sepulcro de san Juan, iglesia de la Vera Cruz, capillas griegas anónimas, Sunion, Delos, Patmos. Donde queda más claro este impulso es en el viaje por las islas griegas, en el que el poeta se convierte en un «navegante».

Quizá el poema paradigmático sea el que da título al movimiento central del libro, «En el centro de un círculo de islas», en el que el poeta se dirige a Delos, manifestándose en la travesía este co-pertenecerse entre el peregrino y el centro sagrado. La barca avanza «como imantada a un punto, su fin fiel», los rostros muestran la fidelidad, el ofrecimiento y la entrega; pero Delos, igualmente avanza hacia los navegantes y viene hacia su encuentro (mostrando el rasgo personal de lo divino, que es siempre animado y toma la iniciativa, según la caracterización ya clásica de Rudolf Otto). Se trata, por tanto, de un diálogo, de una entrega mutua, en la cual se va a «alcanzar el borde, el ciego origen / de toda luz, la luz indestructible». El libro se concibe como un continuo y reiterado regreso al centro, en el que el poeta trata de hallar respuesta a su existencia («la belleza que cifras / y nos cifra»). Y en Delos se descubre la doble dimensión de lo sagrado, como «mysterium tremendum et fascinans».

La gracia y belleza de Delos se une a la destrucción y ruina que alberga y promete (como «memento mori»): «en tus piedras no quedan sino signos / de nada y nadie. Queda / sólo la luz» (p. 133). De ahí que el viaje a Delos se convierta en imagen del viaje hacia la noche definitiva, en la que el hombre será destruido: «hace mucho que viajamos / hacia ti desde un fondo de oscuridad y miedo / aquel miedo del niño, esta cerrada oscuridad, / este miedo invencible a la noche de hielo / que nos espera» (p. 132). La tierra, como espacio de nacimiento y destrucción, evoca la Φυoπς en su perpetuo brotar y retraerse, pero plantea el misterio de su destino final, que permanece desconocido («adónde avanzas tú»).

La dimensión fascinante se manifiesta en la armonía que se encuentra en la naturaleza, en la que (en instantes de plenitud que parecen escapar del devenir temporal) se revela la unidad de los mundos, el lugar de la concordia. Así el poeta ve «ramas y tallos / en los brazos del Uno». La analogía preside la Naturaleza, en la que todo se corresponde: las olas saludan al sol y renacen (p. 79), un rebaño de ovejas en la playa duplica «en la arena el mar innumerable» (p. 93), las cigarras cantan a coro junto al murmullo del mar (p. 109), «la sal repite el blanco de la luz cegadora» (p. 137). No en vano la segunda sección lleva el baudeleriano título de «Correspondencia». En este pensamiento analógico, la Naturaleza se personifica: el «mar respirante» –que recuerda la cita de las *Geórgicas* tan cara a Sánchez Robayna, «spirantia signa»-, la pupila del sol, «los párpados del mar». Pues la Naturaleza es símbolo o cuerpo de esa trascendencia (lo in-mediato) que sale al encuentro del hombre, lo llama en la belleza para que se una a él. De ahí que ella guarde en sí una palabra (como había sucedido anteriormente en otros poemas del autor, como «Más allá de los árboles»), que ahora late principalmente en el mar, como testimonia el propio título del movimiento tercero del libro («Sobre una confidencia del mar griego»). El mar contiene una palabra misteriosa y la misión del poeta será estar atento (en lo abierto) para poder oír lo indecible, de modo que en el poema pueda escucharlo «nacer / a lo decible, desde lo impronunciado» (p. 77).

En la composición «Llega a un lugar de encuentro con lo terrible» parte (como en «Correspondences») de la concepción de la Naturaleza como un templo, en el cual «hasta el viejo olivo / es

pilastra»[5], «y el viento silba en bosques de pilares». Las columnas que yacen en el mar son el «sanctasanctórum», lugar de la unidad y alianza, espacio de lo terrible («dans une ténébreuse et profonde unité» –leemos en Baudelaire-). El contacto con lo sagrado, la llegada a la suprema unión, no parece posible en esta cosmovisión sin la destrucción del individuo («la belleza que nos destruye», p. 103), sin la aniquilación de lo finito. De este modo el poema parece moverse elípticamente entre el instante de armonía y la devastación. Por una parte, el instante de correspondencia parece augurar unas bodas de la forma y el tiempo (en el que «todo parece alejado de la erosión de los días») y la paz se expande por el mundo, respondiendo amorosamente cada uno de los seres a la solicitud de los otros (como se observa en el poema que concluye el libro): «El sol abraza la quietud de los mundos / y las olas alisan la tierra que lo alaba. // Toda belleza, toda consonancia, / la integridad, se funden con el cielo» (p. 233). Pero, por otra parte, el poeta es consciente de que nada está alejado de la erosión del tiempo (pues no hay instante inmóvil, «sino el punto candente del instante que gira»). La luz se convierte en símbolo de destrucción, los desconchones de la cal en un muro son un caudal de blancura que destruye sin fin toda apariencia, como la consumación o extinción de la forma en la nada. El movimiento circular del tiempo (tan presente en «Reflejos en el día de año nuevo») reaparece sin cesar en el poemario, arrastrando en su remolino todo lo viviente:

> Cero, origen, turbión o remolino, interminable círculo, ¿cómo fijar tu vértigo, según dijo el amado designio, aprehender tu espiral? Ojo del tiempo, somos tu obra. Sólo el mar quedará cuando volvamos a la entraña del astro. Qué lejos hoy, en esta playa, solo, de tu círculo ciego. El mar entrega sebas y maderos, restos de naufragada eternidad. (p. 123).

Si hay un poema en el que parezcan anudarse los principales hilos del libro (y que, desgraciadamente, por la extensión del pre-

---

[5] Semejante imagen se encuentra también en la anotación de Camus en su visita a Sunion (*Carnets* 3, VIII, 29 de abril), en *Obras, 5*, Madrid, Alianza Editorial, p. 324.

sente trabajo, no podremos comentar), este es «Patmos». En él, el poeta es llamado por el nombre (en el que resuena todo el pasaje heleno, al tiempo que la poesía de Hölderlin –naturaleza y arte, como en todo el poemario-) y comienza una peregrinación a través de la memoria en la que, al igual que el yo de *El mono gramático*, sabe que no tendrá revelación: «¿Y a qué dios has venido a buscar en la isla, / qué peregrinación estás haciendo / entre los tamariscos y las olas? // Nada, / el sol, / el inviolado sol es el testigo, / nada / te será revelado. // Conocerás tan sólo el signo / del sol» (pp. 221-222). Sólo encuentra el signo del sol (belleza y devastación) y la tierra (que, en el silencio, le muestra su finitud). Finalmente, en su viaje al origen a través de la palabra, la paz y la nada coronan la aventura poética. Pues en el trato con el fondo misterioso (ese saber tratar con lo otro al que María Zambrano denominó «piedad»), en el límite que no puede ser traspasado (pero en el que se revela el «señor del límite») encuentra el hombre dolorosamente su quicio y su verdad. Y en ese instante puede presentir (si acaso ya no prueba) la paz definitiva:

Caminas otra vez. Regresas a los pastos
de la palabra, cruzas, en la tarde,
hasta las aguas del principio,
oh pastor de silencios, de la nada
ávida de una paz, la paz de Patmos.



Cuando el papel y el cuerpo hablan

Eduardo Chirinos

Rumbbb... Trrraprrrr rrach... chaz
César Vallejo

Higadoleruc leruc
Carlos Germán Belli

Todos nosotros hemos enfrentado alguna vez la incomodidad de leer en voz alta un poema y tener que decidir, sobre la marcha, en qué momento debemos hacer la pausa que dé por terminado un verso y anuncie el siguiente. Esta vacilación es producida por un cortocircuito entre la información ocular que revela la extensión del verso, la cantidad de aire aspirada para enunciarlo y la proyección de una frase que trasgrede la medida impuesta por dicho verso. Tal vacilación no existiría si los versos se comportaran como una frase completa (los llamados versos «esticomíticos»), pero no siempre es así: el elemento sintáctico suele ser más largo (o mas corto) que el sonoro, planteándole al lector una alternativa muchas veces difícil de resolver. Esta dificultad se complica si el poema, además, está rimado: las equivalencias fonéticas nos invitan, con engañosa naturalidad, a dar por concluida una unidad sintáctica cuando concluye un verso, sin advertirnos que está encabalgado con el siguiente. ¿Leer respetando la secuencia exigida por el sonido o leer respetando la secuencia exigida por el sentido? Cualquiera que tenga por costumbre leer poemas en voz alta sabe que si en la primera opción corre el riesgo de parecer un declamador profesional, en la segunda corre el riesgo de prosificar el poema, arruinando sus efectos. Ambas opciones son igualmente problemáticas y explican por qué a muchos lectores les interesa escuchar a los poetas leer en voz alta sus composiciones. Se trata de saber cómo organizan su respiración, en qué momento hacen una pausa, cómo resuelven sus propios encabalgamientos.

En un ensayo titulado «El final del poema» Giorgio Agamben abona la tesis según la cual el encabalgamiento (*enjabement*) es el único criterio que nos permite distinguir lo que llamamos poesía de lo que llamamos prosa: «Porque ¿qué es el *enjabement* sino la oposición entre un límite métrico y un límite sintáctico, entre una pausa prosódica y una pausa semántica? Así, pues, se denominará poético aquel discurso en el que esta oposición, al menos virtualmente sea posible, y prosaico aquel en el que ésta no pueda tener lugar»[1]. En otras páginas, Agamben reflexiona sobre el modo en que el verso afirma su identidad al romper un nexo sintáctico, pero añade que esta afirmación lo inclina de manera irresistible a inclinarse sobre el verso siguiente «para aferrar aquello que ha arrojado fuera de sí»[2]. Agamben se detiene en un punto cuya obviedad lo ha dejado sin nombre entre los contemporáneos: el final del verso[3]. Siguiendo la preocupación de los tratadistas medievales, propone llamar a ese punto *versura*: el momento en el que los bueyes que arrastran el arado se vuelven al final del surco[4]. La percepción de los versos como surcos delata la naturaleza material del soporte y, de paso, nos recuerda la presencia del cuerpo materno que sobrevive etimológicamente en la palabra *materia*.

Del mismo modo que casi nunca nos detenemos en el final del verso, rara vez le damos importancia al soporte donde descansan los signos, ni a los materiales que dan cuerpo a esos signos. Dos autores de formación tan distinta como Severo Sarduy y Victor Stoichita coinciden en la necesidad de recuperar del olvido esos

---

[1] Giorgio Agamben. «El final del poema». Trad. Rosalía Gómez. *Sibila. Revista de Arte, música y Literatura* 6 (1997): 22-24.

[2] Giorgio Agamben. *Idea de la prosa*. Trad. Laura Silvani. Barcelona: Península. pp. 22-23.

[3] Los tratados medievales han señalado puntualmente la relevancia de ese punto: «El libro cuarto de *Laborintus*, de este modo, registra *finalis terminatio* entre los elementos esenciales del verso, junto a *membrorum distinctio* y *sillabarum numerario*. Y el autor del *Ars* de Monaco no confunde el final del verso (que llama *pausatio*) con la rima, sino que lo define más bien como su origen o su potencialidad: *est autem pausatio fons consonantiae*» (Agamben, 1997, 22).

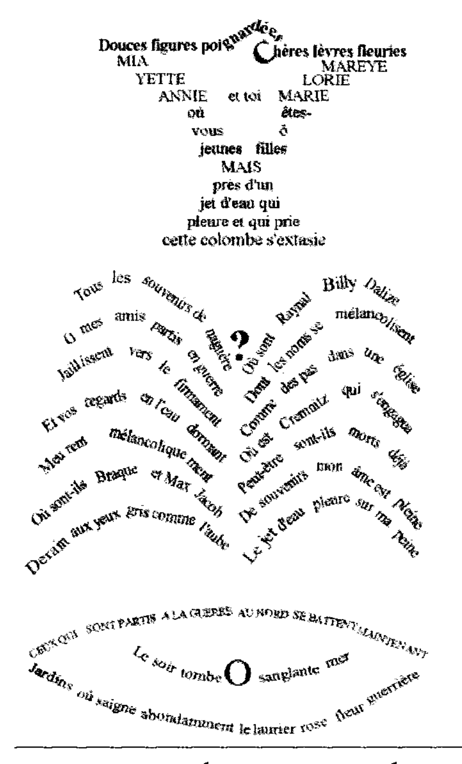
[4] Se trata del *bustrofedón*: lo que avanza alternadamente en direcciones opuestas, hacia atrás (*versus*) y hacia delante (*proversus*).

elementos que consideran esenciales de la obra de arte. Si para el escritor cubano se trata de un «sacrificio» parejo a la obsesión cristiana de borrar el cuerpo; para el historiador rumano se trata, más bien, de una prevención que sanciona cualquier atentado contra la percepción óptica («la única aproximación lícita a la obra») y nos hace creer que la obra de arte es una «imagen» expuesta a la vista y no un «objeto» que deba tocarse[5]. Soy consciente de que ambas reflexiones giran en torno a las obras plásticas, donde el estatuto material es más obvio (y por lo tanto más urgente), ¿pero, acaso la imagen agraria de la *versura* no nos advierte sobre la materialidad que obliteramos en la lectura de un poema? El silencio gráfico que aparece en las pausas versales carece de nombre. La palabra «blanco» es sólo una descripción visual del vacío dejado por la ausencia de significantes, pero pone en primer plano la materialidad desnuda que se hace visible precisamente por la ausencia de significantes. Esta inesperada alianza entre expectativa visual y expectativa auditiva en relación al silencio es, a mi juicio, lo que permite la doble vertiente experimental en la poesía: la gráfica y la sonora.

Para hacer un deslinde entre la experimentación gráfica y la sonora debemos preguntarnos si el silencio que escuchamos en la *versura* (permítanme el oxímoron) es distinto al vacío que vemos en el «blanco». Es obvio que el primero lo percibimos en la suspensión acústica marcada por el tono que delimita el límite métrico, y el segundo en la suspensión de la secuencia de significantes que identificamos con el verso. Esta obviedad se disuelve una vez que comprobamos la participación de tres actividades tan distintas como complementarias: escuchar, leer y mirar. Escuchar un poema nos libera de la necesidad de leerlo (así lo entienden las comunidades ágrafas que carecen de escritura, pero no de poesía), pero leerlo no nos libera de escucharlo: todos sabemos que la lectura silenciosa activa una voz perfectamente capaz de ejecutar los efectos rítmicos propuestos por el poema. Mirar un poema, en

[5] Severo Sarduy. «Cubos». En *Escrito sobre un cuerpo. Ensayos de crítica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969. pp. 97-98. Victor I. Stoichita. *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Trad. Anna María Coderch. Madrid: Siruela, 2006.

cambio, no significa leerlo, pero nos ofrece por adelantado la clave de su lectura y, en algunos casos, su presupuesto básico de comprensión. Hay poemas que exigen ser mirados y luego leídos (o viceversa), pero sólo a condición de que ambas actividades no ocurran al mismo tiempo. Lo había advertido Foucault respecto del caligrama, donde mirar y leer son actos que forzosamente se excluyen: «en el momento en que las palabras se ponen a hablar y a conferir un sentido, ocurre que el pájaro ya se ha echado a volar y la lluvia se ha secado»[6]. Es muy posible que Foucault tuviera en mente este caligrama de Apollinaire:



Este caligrama, que reproduce a una paloma que parece flotar sobre una fuente[7], recordaría el procedimiento de «Poesía en

[6] Foucault, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Anagrama, 2004. p. 37.
[7] Guillaume Apollinaire. *Calligrammes. Poemas de la Paix et de la Guerre (1913-1916)*. En *Apollinaire. Poètes d' aujourd'hui*. André Billy, ed. París: Pierre Seghers, 1956. p. 154.

forma de pájaro» (*Tema y variaciones*, 1950) de Jorge Eduardo Eielson si no fuera porque en el poema del peruano los artificios de composición subrayan la condición *escrita* del objeto («pájaro de papel y tinta que no vuela») y el silencio y la inmovilidad a la que está condenado:

azul
brillante
el Ojo el
pico anaranjado
el cuello
el cuello
el cuello
el cuello
el cuello
el cuello
el cuello herido
pájaro de papel y tinta que no vuela
que no se mueve que no canta que no respira
animal hecho de versos amarillos
de silencioso plumaje impreso
tal vez un soplo desbarata
la misteriosa palabra que sujeta
sus dos patas
patas
patas
patas
patas
patas
patas
patas
patas
patas a mi mesa[8]

El soplo que podría desbaratar la «misteriosa palabra» que sujeta a este pájaro no es otro que la lectura, cuya ejecución des-

---

[8] Jorge Eduardo Eielson. *Poesía escrita*. Lima: INC, 1976. p. 156.

cribe performativamente las distintas partes que lo componen. De todos modos, la posibilidad de huida de esos pájaros-palabras supone un fondo (un blanco) significante gracias al cual adquieren forma y movilidad. Y este fondo no es otro que la materia reclamada por Sarduy y Stoichita.

En los llamados «poemas visuales» (¿qué poeta escrito no es visual?), el lugar tradicional del papel puede ser reemplazado por el muro, la madera, el yeso o la tela, pero todos ellos revelan una condición que sólo percibimos en la ausencia de los significantes: el de ser cuerpos vivos cuya fragilidad radica, paradójicamente, en su poder sobre las palabras. En efecto, la precariedad de la materia (su sometimiento al desgaste físico y al paso del tiempo) es una de las venganzas que asume el sacrificio al que ha sido condenada: si la supervivencia de la literatura oral depende de la memoria y de las comunidades encargadas de trasmitirla, la supervivencia de la literatura escrita depende –en cambio– de la mortalidad de su soporte y de las técnicas de reproducción. Eso lo saben los artistas cuando ofrecen el espectáculo de la disolución material del soporte como efecto estético. En noviembre de 2005, el colectivo de homenaje a Carlos Oquendo de Amat inscribió en los cerros del norte de Lima algunos de sus versos más emblemáticos («se prohíbe estar triste», «se alquila esta mañana», «se ha desdoblado el paisaje») amplificados en dimensiones que alcanzaban los 100 x 70 metros. Los artistas del colectivo sabían que el viento y la humedad se encargarían de deteriorarlos, y que a las pocas semanas desaparecerían sin dejar huella. Más que devolverle a la ciudad los versos de Oquendo, lo que consiguieron fue algo más subversivo y radical: hacernos ver que el destino de esos versos era disolverse para resurgir, silenciosos, como parte de la materia en la que fueron inscritos. ¿Pasa lo mismo en los poemas escritos (o impresos) sobre el papel? Al ser también materia, el papel no escapa a los efectos del desgaste físico; tampoco el poso de tinta o carboncillo a cuyo rastro confiamos nuestros poemas. Conocida es la historia de «El sueño de los guantes negros», cuyo original Ramón López Velarde solía llevar en su chaleco para leérselo a sus amigos[9].

[9] Este poema fue escrito en 1921 y figura en la colección póstuma *El son del corazón* (1932).

Como López Velarde doblaba el papel donde había escrito el poema, las esquinas del doblez hicieron ilegibles ciertas palabras que, en la mayoría de las ediciones, aparecen reemplazadas por puntos suspensivos. Cicatrices textuales, agujeros de un sintagma que alguna vez estuvo completo, esos «blancos» son las huellas de aquellas palabras que el poeta alguna vez seleccionó y decidieron regresar al silencio original motivando el murmullo de todas aquellas que no fueron elegidas.

Lejos de ser una entidad imaginaria, el papel afirma constantemente su presencia material y su prodigiosa capacidad de generar significados. Esto lo supo Jorge Eduardo Eielson, tal vez el poeta hispanoamericano que más ha experimentado sobre la potencialidad comunicativa de la materia. En la colección *Papel* (Roma, 1960) Eielson presenta una secuencia de papeles cuya condición física (y no sus contenidos verbales) es elevada a la categoría de expresión artística: blanco, rayado, pisoteado, quemado, plegado y agujereado, etc.[10] Ninguno de estos papeles alberga ningún poema, y si hay palabras éstas son en extremo pequeñas y no hacen más que reiterar lo que el ojo ya ha visto, convirtiendo la lectura en un ejercicio tautológico. Sin que nos demos cuenta, Eielson invierte la jerarquía que privilegia la lectura sobre la mirada y nos hace escuchar la materia sometida a las violencias del deterioro, alertándonos sobre el precario destino de la poesía escrita y por escribir.

En los llamados «poemas fonéticos» (¿qué poema leído no es fonético?) se hace necesario distinguir entre la poesía oral, que prescinde del soporte material y confía en los poderes de la difusión anónima (los romances tradicionales son un buen ejemplo), y la poesía que experimenta con sonidos y está hecha para ser escuchada. Los ejemplos abundan: las declamaciones simultáneas del futurista Marinetti, los poemas fonéticos de Hugo Ball como «Gadgi beri bimba» y «Karawane», la *Sonata in Urlauten* de Kurt Schwitters, los poemas optofonéticos de Raoul Hausmann. Si el efecto de los poemas visuales se pierde cuando los escuchamos leer (la audición no permite advertir el conflicto entre leer y mirar), el de los poemas sonoros se pierde cuando los sometemos

---

10 Eielson. Op. cit. pp. 289-310.

a la lectura silenciosa, pues no están hechos originalmente para ser leídos, sino para ser ejecutados como una pieza musical[11]. Pero la lectura silenciosa siempre es capaz de reproducir el efecto de oralidad y hacernos «escuchar» aquellos significantes que eluden toda aproximación léxica. Todos sabemos lo que son las jitanjáforas, todos sabemos también que su poder rítmico y la magia de sus variaciones fonéticas se perciben mejor si son escuchados, ya sea en poemas en verso libre (como en algunos cantos de *Altazor*) o en las estrofas más tradicionales. El patrón rítmico que exige el soneto podría ser ejecutado con una secuencia de jitanjáforas distribuidas en catorce versos endecasílabos con rima consonante ABBA-ABBA-CDC-DCD con acentos en segunda y en sexta; el resultado de tal experimento (que aconsejo a otros) variará según la capacidad de las jitanjáforas de evadir cualquier significado y construir un universo cerrado y autosuficiente[12]. Pero ocurre que las jitanjáforas, incluso las más opacas, dejan traslucir evocaciones léxicas (ya sea por homofonía, por condensación o por semejanza con otras lenguas) que nos permiten diseñar una escenografía donde instalar el sentido y los silencios que acompañan a cualquier poema. De esta comprobación se desprende la idea de una lengua universal para la poesía, utopía lingüística que el futurista ruso Alexéi Jruchenyj propuso con la invención del *zaum*. Anticipándose a la idea de Adorno según la cual las disonancias musicales espantan al público porque les habla de su propia e insoportable situación[13], Jruchenyj justifica la existencia de un arte de disonancias «desagradables al oído» porque en nuestras almas ya existen. Los ejemplos que ofrece en la *Declaración de la palabra*

---

[11] Esto es especialmente válido para la mencionada *Sonata in Urlauten* («Sonata en sonidos primitivos», 1932), compuesta en cuatro movimientos, una introducción, un final y una *cadenza* en el cuarto movimiento.

[12] Poco después de escribir estas líneas, encuentro por casualidad que ese soneto existe. Pertenece a José Bastida, personaje de la novela de Gonzalo Torrente Ballester *La saga / fuga de JB*. Transcribo el primer cuarteto: «Velmá, nora tilvó, noscamor leca./Fos madele se gáspel ganco cía,/de prasla xelvetá regal betía./Mor áuslacan Xirgós colpí delbeca». (*La saga /fuga de JB*. Barcelona: Ediciones Destino, 1972. pp. 67-70).

[13] Th. W. Adorno. *Filosofía de la nueva música. Obra Completa, 12*. Trad. Alfredo Brotons Muñóz. Madrid: Akal Biblioteca de Bolsillo, 2003. p. 18.

como tal (1912-1923) —*dyr, boul, chchyl*— no sólo son disonantes, sino también imposibles para los hablantes situados fuera del universo lingüístico eslavo[14]. Esa limitación atenta contra la universalidad del *zaum* y muestra que hasta las más estrafalarias invenciones verbales descansan en leyes fonéticas propias de la lengua de la que se desvían.

¿Cómo aparece el reclamo de la materia en los poemas fonéticos? Conviene recordar que en estos poemas la prescindencia del soporte no es una norma, y que el soporte —incluso en su versión más tradicional de papel— reclama su presencia como ocurre en los poemas «visuales». Este reclamo es parecido pero no igual porque, en estos casos, el lector percibe el soporte como un silencio, del mismo modo que percibe los sonidos humanos, las onomatopeyas y los ruidos naturales o mecánicos como un atentado contra ese silencio. Tal vez la metáfora más útil para graficar esta situación sea la del pentagrama: una cosa es la transcripción de los signos musicales, otra su ejecución. Resulta inquietante comprobar que, en la mayor parte de los casos, los sonidos creados por los poemas sonoros responden a la voluntad de «hacer hablar» a la materia. Y ya sabemos que la materia no suele expresarse en un lenguaje articulado. Cuando Oquendo de Amat escribe «Abel tel ven Abel en el té» («Poema al lado del sueño») hace algo muy distinto a lo que hace Vallejo cuando escribe en Trilce XXXII «Rumbbb...Trrraprrrr rrach... chaz»: si en el primero las palabras, por incomprensibles que sean, se organizan de acuerdo a una sintaxis particular, en el segundo «escuchamos» ruidos inconexos que provienen no sabemos si de un brusco movimiento de muebles, de la aparatosa caída de objetos o del sonido que produce la pluma cuando rasga el papel[15]. En cualquier caso, estos ruidos no se acomodan (ni quieren acomodarse) a ninguna secuencia sintáctica ni, mucho menos, a un patrón léxico reconocible.

---

[14] Alexéi Jruchenyj. *Declaración de la palabra como tal* (1912-1923). Citado en *La poesía fonética.* José Antonio Sarmiento, ed. Madrid: Poesías Libertarias, 1991. pp. 111-112.

[15] Esta última idea proviene de los versos 19-20 de Trilce XXII: «Y hasta la misma pluma/con que escribo por último se troncha». (*César Vallejo. Obras Completas. Tomo I. Obra poética.* Ricardo González Vigil, ed. Lima: Biblioteca Clásicos del Perú, Banco de Crédito, 1991. p. 305).

La aparición de las máquinas modernas y la rápida seducción que ejercieron sobre muchos poetas se tradujo en el reto de representarlas sin recurrir al viejo sistema descriptivo. Así, el poeta uruguayo Alfredo Mario Ferreiro «transcribe» fonéticamente el movimiento del «Tren en marcha»:

Toto-tócoto
trán trán
Toto-tócoto
trán trán
Recatrácata, paf-paf.

Chucuchúcuchu
Chás-chás,
chucuchúcuchu
chás-chás,
Tacatrácata, chuchú
tacatrácata, chuschú.

Chucuchúcuchu
chás-chás,
racatrácata, paf-paf
Búúúúúúúúúúúúúúúúúúúúúúúúú

Chiquichíquichiquichi
chiquichíquichiquichi
chiquichíquichiquichi
chiquichíquichiquichi[16]

La crítica que ve en este tipo de poemas una abstracción lúdica o, más despectivamente, una evasión purista no se ha detenido a considerar el hecho de que es la materia (en este caso el tren) quien se hace escuchar en su propio lenguaje. No otra cosa buscaba Marinetti cuando acompañaba sus declamaciones simultáneas con martillos, timbales y otros instrumentos. Ahora bien, ¿el cuerpo

[16] Alfredo Mario Ferreiro. *El Hombre que se comió un autobús. Poemas con olor a nafta.* Montevideo: Cruz del Sur, 1927.

en tanto materia podría expresarse también en su propio lenguaje? Carlos Germán Belli es autor de un poema, tal vez el único de la tradición poética peruana, donde el cuerpo toma la palabra y lo escuchamos hablar en voz alta. Se trata de «Expansión sonora biliar»:

Bilas vaselagá corire
biloaga bilé bleg bleg
blag blag blagamarillus

Higadoleruc leruc
fegatum fegatem
eruc eruc
fegaté gloc gloc
le lech la lach
higadurillus
vaselinaaá
Hegasigatus glu glu
igadiel olió
glisetón
hieeel
gliseterac
hieeeeeel [17]

Considerado un experimento fónico creado con palabras carentes de sentido, este poema ofrece una secuencia de ruidos intestinales causados por el hígado cuando excreta bilis en el intestino para ayudarlo a digerir las grasas. Esos ruidos son, por lo general, inaudibles, pero a veces se dejan escuchar causándonos más de un sonrojo. Se trata del mismo sonrojo que ocurre cada vez que nuestro cuerpo decide hablar en público, demostrando que nuestra parte vegetativa es perfectamente capaz de imponerse sobre nuestra voluntad y control. Pero tal vez esa razón no sea la única. Cuando los antiguos tratados médicos definían la salud como el silencio de los órganos, estaban convencidos de que nues-

[17] Carlos Germán Belli. *Dentro & fuera* (1960). En: *Los versos juntos. Poesía completa, 1946-2008*. Sevilla: Biblioteca Sibila, 2008. p. 36.

tros órganos «hablaban» solamente cuando estaban enfermos, haciéndonos conscientes de su incómoda y dolorosa presencia. Gracias a la invención del estetoscopio, el fonendoscopio digital y otros aparatos de amplificación auditiva, somos capaces ahora de escuchar la locuacidad de un cuerpo que hasta entonces creíamos silencioso. Y si esa locuacidad desagrada al oído es porque –parafraseando a Jruchenyj y a Adorno– nos habla de nuestra propia e insoportable situación.

Paul W. Borgesson ha definido el sistema simbólico de Belli como la «expresión pública de un discurso privado»[18]. La agudeza de esta definición aleja este poema de su condición excéntrica y lo sitúa en el centro mismo de la poesía belliana, pues supone la expresión más radical de esa privacidad: la que corresponde a los interiores más secretos y humildes del cuerpo. Es como si Belli nos pusiera un estetoscopio y nos obligara a escuchar una confusa y disonante masa fónica en la que apenas podemos identificar (como lo ha identificado John Garganigo) variaciones de palabras básicas como «hígado» y «bilis»[19]. Lo curioso de esta situación es que el lenguaje de nuestros cuerpos es común: todos los seres humanos, sin excepción, compartimos un repertorio de sonidos corporales que la cultura tiende a sacrificar y reprimir de la misma manera que lo hace con el soporte material de las obras de arte. En este sentido, la subversión del poema de Belli es análoga a la subversión de *Papel* de Eielson, sólo que si el primero nos obliga a escuchar amplificadamente los sonidos enunciados por el cuerpo, el segundo nos obliga a presenciar el sacrificio del cuerpo cuando inscribimos en él los significantes.

Esta analogía (que sitúa en el mismo plano la experimentación visual y la experimentación fonética) resulta útil para insistir, una

---

[18] Paul W Borgesson, Jr. «El sistema simbológico de Carlos Germán Belli: Expresión pública de un discurso privado». Prefacio a Carlos Germán Belli. *Los talleres del tiempo. Versos escogidos*. Madrid: Visor, 1992. pp. 9-20.

[19] Para Garganigo, este poema «incluye variaciones fonéticas del italiano, derivadas de «fegato», «hígado». Hay una tensión producida a la vez por el juego entre hiel y amargura y las variaciones de la palabra «glisetón», posiblemente sugerida por «glicerina» y su característica dulce. Esta función de las vísceras termina, desde luego, en una nota negativa. Por suposición icónica, el impacto cae en la palabra 'hieeeeeel' « (Carlos Germán Belli. *Antología crítica*. Ed. John Garganigo. Hanover: Ediciones del Norte, 1988. pp. 23-24).

vez más, en la importancia del material como soporte y su doble naturaleza corporal y artística. También nos permite volver —como el arado de los bueyes— al principio de estas reflexiones: al estar en verso, el poema de Belli no oculta la condición rítmica de su discurso y la presencia del silencio exigido por la respiraciones versales. Pero lo verdaderamente inquietante es que nos enfrenta a la coexistencia de dos cuerpos: el cuerpo de la materia física donde se inscriben los versos y el cuerpo del poema que enuncia su materialidad utilizando su propio lenguaje. ¿Debemos renunciar al llamado del cuerpo en nombre de lo que todavía entendemos por poesía?


CAIDO DEL CIELO


CH
Creación



Libro de familia
Félix Grande

El desterrado del Espasa

Vengo a pedirle a usted la mano de su hija.
Permítame que me presente: Tengo
setenta y tres años cumplidos. Mi padre
defendió a tiros la República.
Tras la derrota tuvo suerte:
no le dieron garrote vil.
De los ocho hijos que engendró
en el vientre de nuestra madre
vivimos cinco, todos varones. Todos cinco
queremos mucho, don Lorenzo, a Paquita, la hija de usted.
Y yo además la necesito: para durar,
para iluminar mi escalera,
para morir sin odio. Sé que usted me comprende.
Vengo a pedirle la mano de su hija.
La vida sigue, don Lorenzo. A Paquita y a mí
nos nació Guadalupe. Espere. Traigo en mi billetera
una fotografía de su nieta de usted… Aquí está.
¿Verdad que es preciosa, diosmío?
Y es aún mayor la belleza de su conciencia.
Deduzco que ha heredado ese ardimiento,
ese don de vivir en justicia,
esa tonalidad, ese gen suntuoso,
en la conducta de sus dos abuelos:
como si en el mantel de las neuronas de mi hija
usté y mi padre jugasen interminablemente,
desde hace siglos, una partida de ajedrez
en la que los peones comen a dos carrillos,
beben vino, regüeldan, leen buenos libros,
duermen en paz, madrugan, trabajan sonriendo…

Mire a su nieta Guadalupe: la vida sigue:
no pudieron con usted, don Lorenzo.
En la cárcel de Porlier, en el año 1942
le pusieron a usted la muerte sobre la garganta.
Le dieron vueltas a una manivela.
Lo asesinaron: y no pudieron con usted.
Téngalo por seguro: no pudieron.
Vengo a pedirle a usted la mano de su hija.
...Le cuento: aquella niña con un ramo de flores
arrodillada y aterrada
ante la hija del general Franco...
[fue inútil: no quisieron conmutarle a su padre
la pena de muerte, una pena inmortal,
por años de prisión, los que fueran... Contemplo
a su hija, don Lorenzo, arrodillando
sus doce años menos ciento tres días.
Susy y Margara no se atreven a jadear.
Y mi mujer le entrega aquel ramo de flores
a Carmencita Franco, por su onomástica...
Por cierto, don Lorenzo: ¿A cuento de qué lo ejecutaron?
¿Exterminaban en el pintor Lorenzo Aguirre
a la Institución Libre de Enseñanza, a la República,
a las pajaritas de papel que Miguel de Unamuno
le enseñó a usted a manufacturar
con las uñas pulgares y con un alfiler?
¿A cuento de qué lo mataron a usted, a tres años
de acabada la guerra? ¿Qué ganaron con ese crimen?
¿Qué disfrute obtuvieron con toda una familia de dolor?
¿Y a qué venía la orden de retirar su nombre del Espasa?]
...Como le iba diciendo, aquella niña arrodillada
he aquí que hoy está al borde de sus ochenta años.
¡Lo que es el tiempo, qué resistente, qué robusto,
con él no pueden ni el horror ni el crimen!
¡Y qué tristeza siente en su alma el tiempo
cuando por fuerza no lo puede todo!
Me refiero, don Lorenzo, a que Francisca Aguirre
no logró nunca hacer el duelo. Sépalo: nunca.
Al tres por dos usted regresa y llena su memoria

de angustia infancia espanto y lágrimas de oro:
fíjese: incluso en esas ocasiones
también le sale afuera la luz del corazón.
Lo que quiero decir es que esa niña de rodillas,
como sin darse cuenta, sin un ruido,
de forma muy misteriosamente natural
(¡y desde hace ya más de medio siglo, se dice pronto!)
se esfuerza en enseñarme, a base de paciencia,
la asignatura de la serenidad.
¡Qué le parece, don Lorenzo! ¿Comprende usted
por qué he venido viejo al pie de su cadalso,
por qué provengo desde dos mil diez
al seis de octubre del cuarenta y dos
pian pianito, pasito a paso cerca de la noche?
...Va a amanecer, Lorenzo. Te van a ejecutar.
Menos mal que he llegado a tiempo.
He venido a traerte el medio siglo de viudez
y de coraje maternal que ejerció tu mujer
antes de irse contigo cansadita, orgullosa.
He venido a traerte en caudal a dos manos
abrazos testarudos de las tres niñas de tus ojos.
He venido a traerte en mi bandeja genealógica
saludos de mi padre desde bajo su tumba.
He venido a traerte, firmada y rubricada,
la certidumbre nuestra sobre tu dignidad.
Y he venido a traerte aquesta pajarita de papel
para que en ella vuele la memoria de ti
por los biznietos de los nietos
hasta que sobre el aire quede escrito tu nombre:
«¡aguirreaguirreaguirreee...!»
Así, trino y Lorenzo a lo largo de España.
...Ya amanece, Lorenzo, amigo mío.
Ya vienen. Te tocan en el brazo. Caminas.
Te sientas. Le sonríes con piedad al verdugo.
Soy un viejo. Dos ojos. Un grito. Una memoria.
He venido a pedirte la mano de tu hija.

Yeros

Lejana y blanca casa.
Plectro de mi niñez. Sol sostenido.
Arpillera de luz. ...Y hoy residencia veraniega
de los nietos de mis hermanos: ¡Salve!
...Mamá cosiendo prendas moribundas,
como ordenando: «¡Resucita, oh blusa!
¡Oh calcetín, *vuelve a la vida!*»
: Y la chaqueta estrecha de Juliete
sería un primor sobre los hombros
de Ignacio, y en el invierno venidero
cobijaría a José Luis, y finalmente
vuelta tras vuelta abrigaría a Manolo...
¿La veis, hermanos, columbráis la escena:
la madre nuestra zurce que te zurce?

¿También fuimos felices?

¿A qué sabía el pan? Hermanos, compañeros
de sangre y tiempo: os insto a contemplar
y a reconsiderar aquel misterio:
¿a qué sabía el pan poco? ...¿Y si algún pantalón
sirvió para los cinco: diez cojoncillos
creciendo dos a dos en la bragueta familiar,
a una cuarta de entrambas rodillas desconchadas?
... Y papá con su guita y con su lezna,
muy de domingo, *en la mañana pajarina*,
remendándonos los zapatos:
torciendo el cuello a la puta posguerra.
¿Lo recordáis, hermanos, andariegos
del yero al nieto, del tirante a la cana,
del cinco al cinco todopoderoso?

Padre, antes de morir, pudoroso de orgullo,
díjome: «No llores, hijo: es ley de vida.
Ahora te corresponde cuidar de la familia.
Y mira: me despido con la satisfacción

de lo bien que os lleváis todos mis hijos:
ésa es la deuda que teníais conmigo y con mamá:
la habéis saldado... ¡A cuento de qué hostias
voy a tener miedo a la muerte!»
Esto me dijo, hermanos, en el Hospital Clínico:
¿a qué sabía, pues, el pan en la calle de Asia?
¡Salve, memoria!

Lejana y blanca casa de mi infancia.
Diecisiete cabras rumiando, luminosas
bajo el silencio de los veinte watios. El macho
(hijo de la Leona y padre de sus chotas,
Edipo omnipotente) viene por la penumbra
majestuoso, y se apiada de mí
al ver qué pocos yeros me quedan en las manos...

¿Pocos yeros? ¿Es esto pocos yeros,
toda esta recua de sobrinos de todos los tamaños?
¿Pocos yeros? ¡No sabes lo que dices,
macho mamón! ¡Vuelve a tu podium
izado sobre la eternidad! ¿Quién dice pocos yeros,
qué analfacuentas desatina
ante tan manifiesto diploma a la abundancia?
: La Paca, Guadalupe, mis hermanos,
mis cuñadas, mi gente, mis maestros, mis amigos,
mi Hispanoamérica, mi Kafka,
mi idioma sacrosanto, mis artistas flamencos,
mis consuelos de músicas *juntas como una lágrima*,
mi monedero de felicidad, mis céntimos de honor,
mi vejez suntuosa... ¿Pocos yeros?
¡Si ya no sé ni a quién agradecer la vida!
¡Gloria a esta multitud! ¡Salve, planeta!
... Esta mañana miré absorto los ojos de mi hija:
sonreían como dos ascuas oceánicas: eran
los dos yeros más irrompibles de toda la cosecha.
¡Yeros y yeros sobre yeros, salve!

Lejana y blanca casa, hermanos... La algarroba,
la arveja, el yero, la aguja y el dedal

y la lezna y la guita, los cupones
de la cartilla del racionamiento,
la blanca casa enjalbegada de fatigas,
papá prefacio Novecento
con la chaqueta al hombro y una tomiza en la cintura
... la cosendera interminable...

...y de repente, usurpando la extensión del corral,
¡una alberca que paece una piscina!
en donde ríen sin tasa y chapotean de gusto
los más menudos, los arrolladores,

Los ojos suicidas

Ramón Cote

Un salto y sería la muerte
Carlos Drummond de Andrade

Un balcón con vista a cualquier
parte, un inocente cuchillo
guardado en el cajón de la cocina,
una plácida almohada de plumas,
una avenida por donde pasan
carros a gran velocidad
y buses de vez en cuando.

O también
el fuego de la estufa,
el amplio ventanal de un cuarto piso,
esa corbata verde que cuelga al fondo
del armario, una vacía botella de cerveza,
una medicina con fecha de vencimiento
caducada.

Es suficiente un mínimo desajuste,
un mal día, la noticia de una enfermedad
terminal, un adiós definitivo, unas cuentas
imposibles de pagar,
para que todo lo que nos rodea
cambie de signo y nos señale
su parte oscura, nos muestre su atracción peligrosa,
para que veamos el revés del ángel,
en su caída, para que a nuestro alrededor
todo se convierta en una invitación al exterminio.

Unas tijeras, un par de cordones,
un interruptor, un cilindro de gas,
una bolsa plástica del supermercado,
un martillo.
Y así sucesivamente.

La lista es interminable
para los ojos suicidas.

Premonición en San Librario

Esta mañana me llamaron para avisarme
que estaban a la venta un buen número de libros
pertenecientes a la biblioteca de un joven
fallecido hace más de ocho años.

Revisando las columnas en las que estaban
dispuestos, con asombro y cierto pavor descubrí
que la mayoría de esos cientos de ejemplares
eran semejantes a tantos de los míos.

–De qué te extrañas, me dijo el librero
como si me leyera la mente, si al fin y al cabo
ustedes pertenecieron a la misma generación–.

Pero no era comprobar la similitud de gustos
o ediciones o preferencias comunes lo que más me perturbaba
en ese momento, ni tampoco el tiempo verbal
tan involuntariamente hostil
empleado por el librero, era más bien
la inquietante sensación de saber
que basta un mínimo descuido para que el tiempo
disperse todo lo que la soledad y el amor han reunido,
era la desoladora sensación de saber
que el tiempo no perdona lo que la vida ordena,
era, también, sobre todo, la culpable sensación de saber
que mi codicia colaboraba con la extinción
de su memoria.
Salí de allí con apenas un par de libros
firmados con su nombre –Aurelio, Bogotá
1983– llevando entre las manos el más claro anuncio
de mi muerte anticipada.

POEMA DE DESPEDIDA

Recuerdo que llovía
cuando nos despedimos,

cuando nos dijimos adiós
por última vez,

porque siempre hay una primera vez
en la última vez.

Es una ceremonia un tanto triste
cuando todo termina, porque ya no hay mañana,

porque todo se detiene y el tiempo traza una línea
divisoria entre lo que fue y lo que nunca será.

A partir de ahora sólo hay un cadáver y es el tuyo
y solo hay un destino y es tu errancia.

Recuerdo que llovía
cuando nos despedimos, cuando nos dijimos adiós.

A mi izquierda las rejas rigurosas
del parque del Retiro marcaban

un ritmo funeral y la avenida
era tan larga que parecía imposible

que no condujera a otro sitio
que no fuera sino a la propia muerte.

Al subirme la chaqueta de cuero
para evitar que las gotas resbalaran por mi nuca,

descubrí que el carro en el que te fuiste
en medio de la tormenta, había dejado

en el asfalto una huella completamente seca,
rectangular, como si fuera un ataúd.

Era, después de todo, el único lugar que la lluvia
no había podido vencer en toda la ciudad.

Esa será la primera señal de su ausencia
me dije mirando desconsolado hacia el pavimento

como cuando se observa el dibujo
que los forenses trazan con tiza

en el lugar del crimen. Pero pensándolo bien,
intentando ver las cosas de otro modo,

ese espacio rectangular también podría contener una señal contraria,
algo así como la estrecha playa que le espera

al náufrago. Era, me repetí, al menos un punto de partida,
una frágil certeza que no alcanzaba a ser

una revelación pero sí un leve indicio
que se abría paso entre los espejismos de la niebla.

Ya entonces la calle tenía hacia el fondo
la suave curvatura del mundo

y hacia allí me fui caminando, dejando atrás
ese ataúd en el asfalto, esas rejas funerales,

ese que fue mi pasado. Recuerdo que llovía
cuando nos despedimos,

cuando nos dijimos adiós
por última vez,

porque siempre hay una primera vez
en la última vez.

UN MILAGRO MENOS

Este año, María Antonia, no hubo blancas garzas planeando
por el valle, ni tampoco encontramos ese árbol raquítico
que alargaba sus ramas a la espera de recibir,
como si fuera el arca del diluvio, su último aleteo.

Este año no vimos el cielo surcado de vuelos
ni el atardecer fue el mismo sin su formación
afilada, de flecha, y a las noches les faltaron
ese estremecimiento de pájaros al fondo,
ni tampoco pudimos escuchar la queja de sus picos
alternándose en el silencio, entre cigarras,
que repetían cada uno a su modo
el desobediente palpitar de las estrellas.

Este año no hubo nada que celebrar por el aire,
migración magnífica, oleaje de alas, motivo alguno.

Este año el mundo tiene un milagro menos.

Es otra vez octubre

Es otra vez octubre y mi memoria
se abre al recuerdo para encontrar
ese hilo de luz remota que me lleve a esas ciudades
de la India y su cautela a la entrada
de los templos, con los pies descalzos, dejando atrás
ese polvo amarillo de sus carreteras
interminables y suicidas.

Allí estuve y sin embargo tan lejos está
ese pasado mes de octubre. El recuerdo exige
una ceremonia solitaria para lograr cierta exactitud,
para tocar ese punto cardinal
y respirar en el aire esos jazmines
que me devuelvan hasta allí.

Si lo que fuimos es lo que somos
y si lo que nos sucede hoy será lo que seremos,
entonces le pido a las palabras que sean
sólo presente constante, transparencia
y encarnación de ese octubre
de hace tan solo un año, para no separarme
jamás de la penumbra de ese atardecer donde el canto
de los pavorreales entre los árboles
retumbaba en los templos destruidos
mientras la luna como un metal reciente,
sin labrar aún, anunciaba desde lo alto la llegada
de la primera noche del primer día de la creación.


CON
LOS
DEDOS



CH
Biblioteca


DESAFORADO

Temporada de estatuas

Fernando Valverde

Del mismo modo que Miguel Ángel descubrió que dentro de todas las piedras del mundo hay una estatua dormida, un día el poeta colombiano Juan Manuel Roca (Medellín, 1946) supo que tras escribir en el papel la palabra coyote hay que vigilarlo bien para que ese vocablo carnicero no vaya a apoderarse de la página. «Algunos viejos maestros / que conocen los conjuros del lenguaje / aconsejan trazar la palabra cerilla, / rastrillarla en la palabra piedra / y prender la palabra hoguera para alejarlo», reza el primer poema de su último libro, *Temporada de estatuas*, que ha publicado la editorial Visor en su colección Palabra de Honor.

Como si se tratase del guía de un museo, Roca inicia al lector en su libro por un recorrido en el que va a encontrarse con diferentes estatuas que tendrán muy diversa suerte. En la primera serie de poemas se encuentra el que da título al libro, en el que se evidencia el tono narrativo que Roca va a desarrollar después. No hay un destello, no existen relámpagos, no se percibe artificio alguno... Juan Manuel Roca tiene una capacidad única para crear poesía absolutamente humana, sin ornamentación barata. Sus versos están íntimamente pegados a la vida. Tal vez por eso es uno de los poetas que más pasiones levanta, enfrentando a quienes seduce con sus historias verdaderas con quienes desearían una temporada de estatuas anticipada, para decapitar la suya.

Lo quiera o no, Roca se ha convertido en un «viejo maestro» aunque no se parezca al que recuerda en su poema *Prueba de balística*. Cuando la poesía en lengua española parecía entrar en una fase de cierta complejidad y ensimismamiento, cuando

---

Juan Manuel Roca: *Temporada de estatuas*, Visor, Madrid, 2010.

comenzaba a sentirse una lejanía entre los poetas y los ciudadanos, Roca se ha convertido en uno de los defensores de la tradición poética sin necesidad de subirse a caballo alguno, sin visitar los templos de la métrica y las metáforas ostentosas. No parece valer todo en la poesía de Roca, no hay rebajas ni ferias experimentales. Hay mucha emoción, mucha vida.

Ahí está su poema *Una estatua de bronce*, que le escuché en Granada cuando todavía se trataba de un texto inédito y arrancó un enorme aplauso en el Teatro Isabel la Católica el pasado mes de mayo. Cargado de ironía, capaz de aunar la gran capacidad sugestiva de la poesía con la prosa, el poema se trata de una auténtica joya que justifica todo un libro. *Una estatua de bronce* recuerda a Ángel González y también a Gonzalo Rojas, en concreto a sus poemas más narrativos, en los que sus biografías se entremezclan en los versos.

Y es que para Roca la poesía está absolutamente ligada a la vida sin que quede hueco para «fragmentarismos», «teorismos», «tontismos», «modismos» o «irracionalismos». Roca tiene demasiadas cosas que contar, incluso que narrar, para resultar útil. *Temporada de estatuas* es toda una reivindicación de una poesía necesaria, un alarde de personalidad que está muy presente en *Poema de gracias a Monsieur Larousse,* en el que recuerda cómo durante su infancia gracias a aquella enciclopedia pudo visitar regiones ignotas, selvas espesas o memorias olvidadas. «Descubrí que el volcán es un gigante indefenso / que demuestra su amor destrozando sus entrañas, / que la palabra niebla eclipsa la palabra bosque / para esconder sus soledades», escribe el colombiano para concluir de este modo: «supe que hay palabras con harapos y muletas, / palabras pordioseras que piden mendrugos de luz / a las puertas de las grandes catedrales del lenguaje».

Juan Manuel Roca, que aprendió a vivir sin los poemas para después instalarse en ellos, incluso habitar en ellos, no podía permitirse que con tantas historias que contar, con tantas buenas ideas, sus poemas no se entendieran. Entonces escogió el camino más difícil de todos, hacerse entender por todo el mundo con un respeto a la poesía que emociona y que va a convertirlo, si es que ya no lo es, en uno de los más importantes autores en lengua española.

La ruta más recomendable para seguir el museo de estatuas que nos presenta, algunas sin sus brazos o sin piernas pero todas llenas de emoción; el mejor recorrido es el que va de una anécdota concreta a su universalidad. Se trata de un atajo que Roca transita con una comodidad sorprendente, como puede apreciarse en su poema *Los vestidos de la muerte*, en el que no habría sido complicado caer en lugares comunes. Sin embargo, Roca no sólo los evita, sino que cuando se aproxima a ellos los convierte en una virtud, en un acercamiento hacia el lector. En sus estatuas no hay pedestales y uno no percibe el frío del tiempo. En sus salas, por sus salones de paredes blancas sin adornos, transitan visitantes como los poetas, que al llegar estropean la noche con su tristeza, o un pelotón de ciclistas zumbando como negros moscardones. «Llegó una niña ciega / a decirme que el paisaje huele a luna, / que debajo de la superficie del vino / hay una tristeza encerrada».

Como era evidente, la capacidad simbólica de la poesía no tenía por qué perderse en ese tono de aparente desapego, sino todo lo contrario. Aumenta, alcanza un lugar más alto, no necesita disfrazarse de nada, vestirse de nada, porque los poemas de *Temporada de estatuas* huelen y tiene bajo su apariencia de mármol blanco una emoción encerrada. No hay que hacer ningún esfuerzo para llegar a ella, incluso parece abalanzarse sobre el lector, mientras la intuye.

El libro tiene una segunda parte a la que uno ya llega con muchas certidumbres. *Paisaje natal* le sirve al poeta para ajustar cuentas con el pasado, con aquellos días en los que todavía no disponía de las palabras necesarias con las que poder ordenar su horizonte. De tan ambicioso propósito Roca sale airoso, visitando algunos de los lugares de la que fue su infancia, las ciénagas y las casas en las que supo del amor y de la lealtad, de las malas compañías y de vulnerable que puede llegar a ser el futuro. Sin embargo, tras un ejercicio de nostalgia, prefiere terminar recordando un baile, y quien lo conoce sabe que tras esa nostalgia aparente de su semblante, de su seriedad, de la mirada con la que parece examinar de forma detenida todo lo que le rodea, hay una sonrisa que llama al optimismo, que conspira a favor de la felicidad.

El poemario concluye con unas palabras de su amigo Luis García Montero. Se trata de un epílogo en el que repasa los diez man-

damientos de la poesía de Roca. Y empieza recordando unas palabras sobre Roca que escribió el chileno Gonzalo Rojas que son tan precisas como justas: «Poeta mío entre los míos, lo que más celebro en él es la fiereza, esa amarra entre vida y poesía que llega a lo libérrimo, el tono, el tono como dijo Vallejo, el epicentro de decir el Mundo»

Un reino amurallado al que se llega de paso

Almoraima González

Escribo desde aquí podría ser una descripción del entorno familiar de quien escribe –desde allí, Tijuana– convertida en reflexión sincera sobre su sitio en el mundo, sobre el espacio que habita y que es él mismo también. Pero *Escribo desde aquí* constituye también su álbum de fotos, en el sentido casi estricto (cada poema sería una de ellas), de su generación y de las dos que le preceden. Es la apuesta de Omar Pimienta (1978, Tijuana, México) por mantener vivo el árbol genealógico que ve secarse.

Omar Pimienta es el espectador que mira con los ojos del fotógrafo (son los ojos del artista visual que es también) pero que trabaja con el verso, la palabra, consciente de que «la cámara sólo toma lo que ve». Es el observador silente que calla y prefiere escribir, el que ha observado tanto que la fuerza de la costumbre ya le adelanta los acontecimientos. Y es que el poeta escribe sobre lo que conoce bien, porque «algún día fui otro y lo sigo siendo cuando recuerdo», porque los que fue y los que fueron sus familiares se mantienen vivos en él. Y esto es así hasta tal punto que llega a padecer en carne propia el dolor pretérito de los que ya no están, como le ocurre en el poema «El abuelo Benito golpea a la abuela Julia» *donde llora ahora por el dolor en la espalda de la abuela que siento por la mañana.*

Escribo desde aquí son 31 poemas sin rupturas, que forman un todo continuo y están dispuestos en apariencia arbitrariamente,

---

Omar Pimienta: *Escribo desde aquí,* XI Premio de Poesía Emilio Prados, Pre-Textos, Valencia, 2010.

como fotos desordenadas y guardadas de manera fortuita en un álbum. Esta elección le ofrece la posibilidad de mezclar pasado y presente, incorporándolos el uno en el otro («el pasado viendo por la ventana/ a otra ventana/ escribo»); y así, la lectura de cada nuevo poema no nos lleva hacia delante, sino que nos mantiene estáticos, como si dijéramos; atrapados en una atmósfera un tanto narcotizada, donde los protagonistas del poemario parecen vivir todos un mismo tiempo («El tiempo es esa nada que hace todo tan irreversible»). En el pasado hubo una colonia Libertad, lugar fronterizo al que llegaron sus abuelos, habitado por repatriados, por braceros que iban y venían siempre de otro sitio; y en el presente está su casa, en la misma Libertad, habitada por él ahora, también ahí y también de paso.

Con la trascendencia que otorga al espacio (la Libertad), donde el tiempo de ayer y de hoy se hacen uno sólo, viene de la mano el tratamiento de la muerte en estos textos, como cabía esperar. Hay en ellos conciencia de la muerte, conciencia serena o aceptación resignada ante lo inevitable. La muerte es asumida sin traumas aunque al amparo, eso sí, de un humor difícil, por desubicado o por extraño en quien no sabe aceptarla con estoicismo. Episodios tan dramáticos como la muerte, o convulsivos como la toma de conciencia de la misma en la niñez, son descritos con un humor ácido, comentarios marginales que son probablemente su única concesión a lo emotivo:

> Doña Sara murió y la enterraron/ un par de años después la siguió su suegra María/ pusieron su ataúd sobre el de ella/ la tumba se convirtió en un dúplex/ aventé flores antes y después del descenso de la abuela/ volví a escuchar las cadenas/ volví a ver la tierra amontonándose sobre Ella/ siempre peleaban ambas quisieron al mismo hombre a su modo/ al final siempre es la forma lo que complica las cosas/ Doña Sara seguro intentó darse la espalda/ aunque eso significara yacer boca abajo por el resto de la eternidad/ los mejores años de la muerte de Sara (estoy seguro)/ fueron previos a la mudanza de la suegra.

Decía al principio que nos encontrábamos ante un conjunto de poemas descriptivos de una saga familiar, si bien he de decir que

el autor ha sabido sustraer toda emoción de la descripción misma, de forma que lo que pudiera ser indiscreto individualismo, se extrapola al sentir de los lectores que, gracias a esa aspiración a lo objetivo, encuentran una puerta abierta a su creación, a su contribución al poema. Y con toda seguridad, ayuda con mucho la atmósfera anestesiada de que hablaba líneas más arriba, que aprehende al lector y lo va dirigiendo. El autor tiene talento suficiente para sugerirle lo que no está en los versos, para pintar una realidad difícil (de pobreza, de violencia, de obstáculos, de injusticia) sin efectismos, para *contar* sin grandilocuencia. Estamos ante un poemario que cuenta una historia, donde se conjugan acertadamente la narratividad y la poesía, y donde el protagonista –que es un antihéroe de mirada lúcida– nos regala, con su decir sencillo, hermosas e insólitas metáforas, hallazgos verbales que brillan en medio de lo narrativo para felicidad del lector (sería un buen ejemplo el poema de la página 41, «Don Marcos es un viejo muy dulce»). Omar Pimienta utiliza este tipo de resortes para mostrar al fin lo cotidiano trufado de elementos maravillosos, o para ponerlo todo en contradicción, haciéndonos ver que donde parece habitar el misterio, se esconde sin embargo lo sencillo.

Desde el punto de vista estilístico, resultan reseñables la ausencia de signos de puntuación (a excepción de los puntos finales) y el discurso fracturado dentro del propio poema que, aunque representan formas abundantes en la poesía hispanoamericana desde el fin de siglo, no son nada habituales en poetas de la misma generación que Omar Pimienta aquí en España. Sin embargo, este tipo de recursos en *Escribo desde aquí* no parecen responder tanto a un afán de adhesión a la *tradición de la ruptura,* con sus consiguientes desconfianza en el lenguaje y desacralización de la literatura misma, como a la intención de hacer del poema una imagen en sí misma, una imagen fotográfica, como declaré al principio, que se sostiene en espacios en blanco tan reveladores como simbólicos. Despojado de títulos, de apartados y de puntuación, la estructura formal de *Escribo desde aquí* se sustenta sólo en su juego con lo narrativo y los guiños de espacio, que marcan la pauta de lectura y llenan de significado los versos. Y es entonces la mirada de fondo de Pimienta la que confiere esa unidad que destila el conjunto. Son sus ojos los que nos guían por esas fotos,

desde la tribuna privilegiada que le concede ser un personaje de la historia que nos relata, y de su mano asistimos nosotros al recorrido lento, atemporal que proponen los poemas.

Un recorrido por la vida de frontera, por la geográfica que es la suya (sólo porque le tocó vivirla, ya que «nací mexicano y eventualmente me hice también estadounidense/ de igual forma lo haría si fuera Japón la otra mitad de esta frontera») pero también por la de los conceptos. Lo que quiero decir es que arriesga mucho rayando entre lo comedido y lo incorrecto (políticamente hablando), lo que puede exhibirse y lo demasiado íntimo, aunque siempre sale airoso y jamás se muestra descortés o falto de respeto en sus juicios. Con todo, puedo decir que me he sentido a ratos la *voyeaur* que espiara sobrecogida aquello que, en principio, no debería estar mirando y a ratos ese cómplice involuntario a quien se le encomienda un secreto –una confesión, un desahogo– y al que se involucra ya para siempre. Y así es como, resguardado del resto, inmerso en una lectura pausada y familiarizándose paulatinamente con los nombres propios que salpican el libro, pasaría el lector a la meditación, envuelto en el sonido de esos versos que suenan, en ocasiones, casi a susurros ©

Lo que sé de los hombrecillos

Bianca Estela Sánchez

Cuando tenía ocho años, Juan José Millás vio cómo le salía de uno de sus zapatos un hombrecillo que rápidamente se desvaneció bajo la cama. Aquel niño sintió una enorme curiosidad que no lograba vencer al miedo. Para cuando la situación se tornó, aquel hombrecillo había ya desaparecido para siempre. La vida no iba a estar nunca más llena de hombrecillos y se convertiría en una tienda sin trastienda, como una casa sin sótano o una palabra sin significado: «Sería como una caja de mago sin doble fondo».

El tema ya había sido tratado antes en *Mujeres grandes*, un relato en el que recordaba algunos de los momentos de su infancia. «A mi madre le gustaban las historias de hombrecillos que cabían en la palma de la mano. Todos los años, cuando comenzaba el invierno y sacaba los abrigos del fondo del armario, nos decía: Mirad bien en los bolsillos, no vaya a haber hombrecillos y les hagáis daño al meter las manos». Parece evidente que el papel de la madre de Millás en su poderosa imaginación fue definitivo, como su influencia en su última novela, titulada *Lo que sé de los hombrecillos*, que acaba de ser publicada por Seix Barral.

Y es que esos hombrecillos no han pasado desapercibidos por la vida de Juan José Millás, premio nacional de Narrativa. Una vez le regalaron un gato y su madre le convenció de que tenía que devolverlo por el peligro más que evidente que supondría para aquellas criaturas. Él aceptó resignado, como buen lector de Gulliver.

En su última novela, los hombrecillos no se desvanecen fácilmente y ocupan un papel decisivo. Se trata de una inmersión fan-

---

Juan José Millás: *Lo que sé de los hombrecillos*, Seix Barral, Barcelona, 2010.

tástica en la vida de un profesor universitario acosado por un gemelo en miniatura, por un doble maléfico que ejecuta sus mayores perversiones. Millás, que se hizo mayor, ha llevado a aquellos pequeños personajes de su infancia al mundo de los adultos, en el que pueden comportarse de manera cruel y no tener la imagen que un niño tiene de los duendes, con sus componentes mágicos y su ilusión despierta. Esa luminosidad se transforma cuando el hombrecillo se encuentra con el profesor, que lleva toda su vida dedicado a cumplir con las normas cumpliendo un régimen estricto en el que las desviaciones no tienen cabida y en el que sus mayores deseos permanecen a buen recaudo.

Por tanto, la acción se sitúa en un terreno casi onírico en el que la realidad se inserta en lo irreal. «Es cierto que el narrador se refugia en el paradigma de la normalidad, en el mundo académico. Pero de repente se abre una grieta en el sistema con la aparición del hombrecillo, de su doble en miniatura, y todo está a punto de desmoronarse», explicó el autor durante la presentación de la obra.

Cuando el hombrecillo se presenta en la vida del personaje normal, sin previo aviso, la realidad se sumerge en lo irreal y los sueños, de la noche a la mañana, se convierten en algo tangible, lo que hasta el momento había sido algo impensable. La noche, sin haberlo pretendido, se llena de características diurnas. Pero entonces, ¿qué va a ser de la vida del personaje si vuelve a desaparecer su hombrecillo?

Es cierto que el protagonista está convencido de que los hombrecillos crean muchas complicaciones, pero cuando intenta desprenderse de ellos, y por extensión de su doble, llega a la conclusión de que la vida sin hombrecillos le parece plana. Es en ese punto en el que la novela de Millás coge un ritmo magnífico y se convierte en un simbolismo práctico, que puede recordar a los relatos de aventuras o a las novelas juveniles de comienzos del siglo XX.

Lo que sucede, es que cuando alguien toma la decisión de escuchar a los duendes de la infancia el resto del mundo le mira como a un loco. Al establecer una conexión directa con su doble la muralla de respetabilidad tras la que nos refugiamos, que construye cualquier ser humano en sociedad, se viene abajo.

El libro termina resultando todo un alegato, una defensa a ciertos valores de la infancia que se van apagando con los años y que el escritor, especialmente el escritor, debe mantener despiertos. Son los resortes de la imaginación, la mirada inquieta, todo aquello que de alguna manera la educación y las normas sociales terminan por, de manera consciente o no, cortar de raíz

La buena literatura

Elena Medel

La buena literatura pregunta. Los libros que merecen la pena siembran la duda en quien los lee, prenden la mecha del diálogo: por qué el autor decidió una estructura u otra, qué aspiró a contar, cuál es el motivo para difuminar los rasgos de según qué personaje en vez de subrayarlos. La buena literatura equivale a conversación: los libros correctos se leen con mayor o menor entusiasmo, se cierran, se olvidan. Pero con la buena literatura se discute; a la buena literatura se le lleva la contraria, nos molestan sus caídas y nos entusiasman sus hallazgos. *Sospecha*, de José Ángel Mañas (Madrid, 1971), incita al rifirrafe. Una llamada anónima acusa a Daniel Campuzano, asesino en periodo de reinserción, de planificar el asesinato de Inmaculada, ayudante de farmacia en el pueblo –«que no existe»– de Sagrario. Atiende el teléfono Duarte, quien junto a su compañero Pacheco visita a la chica y certifica que todo marcha bien. Algo se tuerce cuando la muchacha aparezca muerta y violada dos semanas después, las sospechas recaigan en el inspector, y comience el juego: la Guardia Civil acusa a Duarte, los compañeros –excepto el fiel Pacheco– dudan de su inocencia, y bailan las coartadas y los testigos. Esto es *Sospecha*: una novela negra entretenida, bien armada, en torno a la desconfianza. Por ella beben los policías malos, corren los buenos, se compinchan los delincuentes, taconean las chicas guapas y de unos a otros se cruzan las preguntas sin respuesta.

Las dudas acerca de *Sospecha* surgen al plantearnos en qué se cimienta todo, qué pretende José Ángel Mañas. Adivinamos dos posibilidades de lectura: bien la limitada al mero –y muy válido– entretenimiento, bien otra de mayor calado artístico, en línea con las grandes novelas negras, que se sirven del crimen y su investi-

---

José Ángel Mañas. *Sospecha.* Destino, Barcelona, 2010.

gación como pretexto para el análisis social. No resulta gratuito que Mañas deslice su filiación literaria a través del abogado Molina: sus raíces se hunden más en Dashiell Hammett que en Raymond Chandler, e intuimos que la decisión de Mañas corresponde a la segunda posibilidad. En cualquier caso, de una u otra forma, *Sospecha* no resulta una novela lograda. De equivocarnos, y optar Mañas por la primera opción, el intento de abordar varias subtramas nos desorienta, puesto que ninguna crece con entidad suficiente como para captar nuestra atención. Se mencionan hechos sin más, se evaporan igual que irrumpieron e interrumpieron. Si –por el contrario– Mañas busca algo más con el planteamiento formal de *Sospecha*, el problema se repite.

Esta ambición –que debemos aplaudir, por supuesto: benditos los errores, que garantizan la capacidad para el riesgo de su autor, la buena disposición para algo más que solventar la apuesta con oficio– malogra sus objetivos. Las historias secundarias no se despegan de la principal: la relativa al hermano de Pacheco y su relación tanto con los vecinos como con su vida antes de la cárcel, ¿qué aporta, juega algún papel al margen de presentarnos otra cara del policía? ¿Y el padre de Duarte? ¿Por qué y para qué aparece? ¿Justifica su comportamiento y remata la novela, o añade páginas? En la trama principal Mañas desliza otras problemáticas, como el *boom* de la construcción o la prostitución de inmigrantes ilegales, que en ningún caso superan el esbozo: se limitan a simples alusiones, largas anécdotas que se cuelan de manera puntual en el relato, sin dar tiempo a más ni reaparecer. Su eliminación no afectaría a la lectura, no tanto por su vinculación con el hilo conductor –que en ningún caso cojearía sin ellas– como por su incapacidad para engancharnos a lo que nos cuentan. Otro ejemplo son las escenas en las que aparecen los Gutiérrez, o se les menciona: una familia cuya existencia apenas demuestra la conexión entre Campuzano y el principal testigo contra Duarte, además de provocar la agresión y el robo a Saluerto, uno de los pocos secundarios jugosos, con su propio conflicto a cuestas.

Y es que otra de las preguntas a José Ángel Mañas enlaza con esa definición translúcida de las subtramas, e incide en la tendencia de *Sospecha* hacia el borrador más que a la firmeza. El dibujo de los personajes secundarios obedece a arquetipos sin matices,

carece de rasgos que nos los presenten atractivos, ricos en particularidades: por ceñirnos a los femeninos –sin olvidar la topiquísima conversación entre Pacheco y Roni, su ex novio–, calcan un estereotipo que brilla por su inconsistencia. Conocemos a la abnegada Paloma, «la Bruja», esposa de Duarte, que renunció a su incipiente carrera política –lo sabemos, de nuevo, por el abogado Molina– para transformarse en el ángel del hogar, y desconocer más tarde las infidelidades de su marido, tras liberar –eso sí– «dos impresionantes y doloridas tetas» al desabrocharse el abrigo mientras comparte su tristeza con Pacheco. Y a la prostituta búlgara Magdalena, de ojos con «un deje melancólico», puesto que «algo triste en el fondo de su mirada sugería una de esas historias patéticas, llenas de peripecias inverosímiles, a medio camino entre los clubes de varios países, cuyos papeles retiene el dueño de uno «de los putiferios con mejor nombre del sur de Madrid», y que no duda en aceptar el soborno de Duarte, mintiendo a cambio de un fajo de billetes. O a la joven y ambiciosa Inmaculada, «buena trabajadora», de quien su jefa aseguraba que sus flirteos con los clientes dependían «de si tenían dinero. Le gustaban los hombres mayores... Mayores y con posibles». ¿Qué las mueve a actuar? De hecho, ¿actúan? Una acompaña, la otra entretiene, la de más allá provoca el conflicto: cumplen su papel, y adiós.

La última pregunta recae en el narrador. ¿Qué camino escoger? ¿Reclutar a las palabras para que trabajen al servicio de la historia, o supeditar la trama al uso del lenguaje? Existe un término medio, desde luego, pero José Ángel Mañas no opta por la tibieza: el resultado es una escritura descuidada, que en algunos momentos lastra a la propia historia. No hablo de la opción, lícita y muy personal, de castellanizar los extranjerismos, las siglas o las marcas, ni me refiero a algunas imágenes desafortunadas –como el «Citroen Zara de color caca» ya consignado en otra reseña–, sino a otros párrafos en los que encadenan repeticiones innecesarias, cacofonías, expresiones que rebasan el coloquialismo... Nos transmiten esa sensación el bloque cuarto del capítulo primero, o el tercero del capítulo undécimo, por referirme a dos fragmentos en los que la novela confunde la fluidez y el trompicón. Más que al realismo, la literatura de Mañas aspira al costumbrismo –cita a Fred Vargas, especialista en conjugar lo *noir* y el ras del suelo; también a de

Karmelo Iribarren, Raymond Carver o Roger Wolfe, claves en otro sentido–, como certifica su regodeo en el día a día de la clase media, su decisión de ubicar casi toda la novela en ciudades de la periferia madrileña, o su gusto por la exactitud al decidir las rutas que siguen sus personajes. En este sentido, destaca –para muy bien– todo el tramo desde el reencuentro entre Pacheco y su hermano a la llamada de Eusebio Besteiros, esa misma noche. Las descripciones, cuando importan, nos regalan los más verdaderos pasajes de *Sospecha*.

«¿No te das cuenta de que las historias sólo se cierran en las novelas? ¿Se sabe quién fue Jack el Destripador, o qué demonios ocurrió cuando mataron a Kennedy? ¿Se ha enterado alguien de lo sucedido el día de los trenes de Atocha? En la vida no hay certidumbres, solo conjeturas, aproximaciones, iluminaciones parciales. Cuando sepas convivir con la incertidumbre, habrás empezado a entender de qué va todo esto». Lo advierte Duarte a Pacheco, y con ellos José Ángel Mañas abre el turno de preguntas sobre *Sospecha*. Si Mañas no hubiera escrito muchos libros que merecieran la pena, si *Sospecha* careciera de ganas de ser algo más –le sobran, y quizá esa energía, esa necesidad de proclamarse como gran novela, supone su mayor barrera para conseguirlo–, nos limitaríamos a saber qué ocurrió, cómo y ya. Sin embargo, los mejores momentos de *Sospecha* –casi todos vinculados a Saluerto, ese personaje tapado, compañero de los policías pero jamás colega ni amigo, con claroscuros reales y chicha– demuestran que José Ángel Mañas escribe buena literatura, y que *Sospecha* –imperfecta, con sus carencias y virtudes– establece ese diálogo necesario y vital entre autor y lector

El canto del autista

Juan Ángel Juristo

Hay en la narrativa moderna momentos claves, de sorpresa, que suponen una ruptura casi radical con los modelos anteriores. Desde ese comienzo de *Moby Dick*, de Melville, ese «Pongamos que me llamo Ismael», que introduce así la extraña ambigüedad en que se va a desarrollar toda la novela, pasando por esa traslación maravillosa de la primera a la tercera persona en *Madame Bovary*, de Flaubert o aquella primera frase de *Ana Karenina*, de Tolstoi, que en apariencia no tiene nada que ver con el resto de la novela y, sin embargo, la contiene toda a modo de sentencia. Con la introducción del sentido de lo patológico, la perenne estela de Dostoievski, entramos en otro mundo, como en las descripciones tan próximas a la intensidad del sueño en Kafka, un mundo que con la creación de Benjí, en *El Ruido y la Furia*, de William Faulkner, parece no haber marcha atrás. Al meterse en la conciencia de un retrasado mental se produce un cambio de percepción en la narrativa de consecuencias enormes. De esa estela faulkneriana han bebido grandes escritores, baste recordar entre nosotros ese universo onettiano que debe también tanto a Conrad, o la disolución de esa línea nítida de percepción entre vida y muerte en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Pues bien, desde que António Lobo Antunes publicase hace ya un tiempo aquel *Tratado de las pasiones del alma*, un libro clave en la evolución de la literatura portuguesa, su obra se ha hecho decantado cada vez más por ofrecernos una destilación del lenguaje tan intensa que roza los límites de la densidad habida en la poesía y que con la ruptura cada

---

António Lobo Antunes. *El archipiélago del insomnio.* Mondadori, Barcelona, 2010.

vez más consciente de la trama, suele decir cada vez que se le pregunta que una novela con trama es una mala novela, adquiere unos aires de delirio de tanta carga semántica que hay páginas en sus novelas cuya concentración resulta inquietante. Lobo Antunes se ha confesado siempre deudor del ejemplo faulkneriano y no ha ocultado su admiración por Juan Rulfo y hay dos novelas, *Auto de los condenados* y *Buenas tardes a las cosas de aquí abajo* que siguen la estela de la obra del autor mexicano.

Su última obra, *El archipiélago del insomnio*, mantiene concomitancias con estas últimas, sobre todo en lo referente a que la sensación que se otorgue al lector en la lectura de la obra sea semejante al sueño y supone un paso hacia adelante de suma importancia en la evolución de su ideario estético. Incluso el cambio, por vez primera, del ámbito geográfico, de Lisboa, presente en toda su obra anterior, a un pueblo del Ribatejo, parece presuponer parte de esa ruptura buscada. Lo que parece no cambiar, es parte indisoluble de su universo, es la presencia omnipresente del patriarca y el recurso coral a que los personajes, fragmentados, presenten sus discursos al modo de la tragedia griega. Porque lo que ha querido hacer este psiquiatra de profesión desde sus primeros libros es presentarnos la posibilidad de que la tragedia, la gran tragedia de los tiempos clásicos, pueda representarse en ámbitos contemporáneos. De Faulkner aprende esa posibilidad y la lleva al paisaje urbano de la mano de la descripción de personajes inquietantes, tarados, perseguidos por sus propios fantasmas y encuadrados en un ámbito decadente, lleno de recuerdos y trastos viejos, en una suerte de transposición de la tierra desolada del poema eliotiano.

Esta novela trata del influjo casi bíblico de la tiranía de un patriarca y de la descripción de la sombra proyectada por él a lo largo de tres generaciones, desde principios de siglo hasta la revolución de los claveles, que parece cerrar un ciclo cerrado de muerte y destrucción en el Portugal rural. Sin embargo, donde se produce la ruptura con el estilo de su obra anterior es en el personaje que da voz a la narración, el del vástago más joven de la familia, un niño autista, que supone un logro de una ambición literaria poco común. La atmósfera irreal, pues, está asegurada, es más, diríase que no hay modo de escapar de ese tono alucinatorio que

recorre la narración, y aquí nos introducimos en deuda contraída con Rulfo a que nos referíamos con anterioridad, hasta el punto de que la intromisión de los muertos en aquello que hacen los vivos es determinante en su conducta. La sombra de Pedro Páramo en el Ribetejo portugués, los vivos recordando a los muertos, sí, pero también los muertos, su presencia en la memoria alucinada de las gentes, influyendo en las decisiones de los vivos, lacerándolos en sus visiones hasta el extremo de que la identidad de los personajes que aparecen en la novela ofrecen identidades confusas.

De esta manera el aire delirante, alucinatorio, presente en toda la narración, se agudiza hasta límites insospechados en su obra anterior, donde aún subsistía, fragmentada, la huella de una trama, de una historia a la que poder agarrarse. Los personajes perviven en la mente del lector siempre por una característica que los aleja de conductas con atisbos de normalidad. El elenco, Jaime, Hortelinda, Maria Adelaida, se adhieren a la memoria del lector por sus nombres casi en exclusiva y por la persistencia de algunos gestos únicos, alguien que mata pájaros siempre con un atizador, el desprecio patriarcal, propio de pocas enquistadas y remotas, de un padre hacia su hijo, la naturalidad de uniones condenadas de antemano, el hijo que se casa con una criada de la casa que era violada sistemáticamente por el padre, la presencia de una mujer que, sin embargo, murió siendo una niña...

Pero todo esto no sería más que la descripción de un escenario si no existiera una correspondencia en el lenguaje que hace que lo aquí expuesto adquiera visos de realidad. Sabido es que el discurso literario en la obra de Lobo Antunes tiene en lo fragmentario su carta de identidad. Hay rupturas del orden del discurso, del discurrir temporal, incluso del espacial, pero en *El archipiélago del insomnio* esa fragmentación llega a extremos que a muchos nos recuerdan aquellas maravillosas opacidades de algunas páginas de Samuel Beckett. Lobo Antunes ha arriesgado aquí hasta el entendimiento semántico de algunas palabras. Baste decir que ha coronado la empresa con éxito. Creo que esta novela es uno de los grandes logros de la narrativa contemporánea y que la atmósfera que se enseñorea del libro es una muestra del talento poético del autor. Y digo poético porque Lobo Antunes, que se considera un

poeta frustrado, en el fondo quiere realizar en doscientas páginas lo que, de otro modo, le hubiera llevado una estrofa soberbia. Son palabras suyas pero aquí subyace una profunda coquetería: en *El arco y la lira*, Octavio Paz nos da cuenta de la profunda vena poética de narradores como Faulkner y D.H. Lawrence. Lobo Antunez pertenece a esa estela y esta obra es una muestra excelente de ella. Y él lo sabe. Luces y sombras, pues, que actúan, como en los lienzos de Caravaggio, para dar realce a la descripción desolada de nuestra condición ©

La despedida de Birmajer

Norma Sturniolo

La despedida (*La otra orilla, Barcelona, 2010))* es la nueva novela de Marcelo Birmajer (Buenos Aires, 1966), un prolífico autor que se dedica tanto a la literatura para adultos como a la infantil-juvenil, además de escribir artículos en periódicos y revistas, guiones de historietas y guiones de cine.

Es coautor del guión de la película *El abrazo partido* que, entre otros premios, obtuvo el Oso de Plata en la Berlinale de 2004. Sus libros han sido traducidos a muchos idiomas.

The New York Times lo ha llamado el *Woody Allen de las pampas*, un apodo que se emplea a menudo en entrevistas con el autor, artículos y reseñas sobre sus libros. Birmajer ha declarado que le gustan mucho las películas y los libros de W. Alllen pero no se siente influido por el cineasta neoyorquino. Entre sus escritores de referencia, se encuentra Bashevis Singer del que destaca que «hizo de la desesperación del hombre frente a lo incomprensible de la vida un estilo literario» y cuya frase: «Así son las cosas de la vida. Ellas pulverizan las burbujas de la presunción, pulverizan las teorías y destruyen las convicciones" considera que lo define.

De los personajes del escritor bonaerense se podría decir lo mismo que él afirma sobre los personajes de Singer: que militan en la incertidumbre.

Una historia de amistad y algo más

En *La despedida* encontramos el tema de la amistad pero también el de las relaciones de pareja, las relaciones con el trabajo, la

---

Marcelo Birmajer: *La despedida.* Editorial La otra orilla, Barcelona, 2010.

familia, la tradición judía de la que el personaje central no reniega y que reafirma hasta en la elección de su lugar de residencia, (el barrio bonaerense del Once) –y el tema de la muerte como el envés de la vida.

El desorientado protagonista percibe la vida como una batalla sin reglas. Su nombre Dreidel, encierra un simbolismo porque dreidel es un trompo de cuatro caras con letras hebreas en cada lado que son símbolos. Según del lado que caiga, se gana o se avanza en la ganancia o en la pérdida. Los problemas de Dreidel no se solucionan por obra de su voluntad , sino por la conjunción del tiempo y el azar. Soltero, cuarentón, suspicaz, neurótico, paranoico es un judío porteño que no cree en el psicoanálisis a pesar de ser un magnífico ejemplar para el diván. Con dificultades para relacionarse, ha tenido un único amigo, Natalio Kler, que ha muerto. La gran obsesión de Dreidel será descifrar el significado del gesto extraño que hizo Kler en el último encuentro que tuvo con él durante una cena. Después de esa cena, Kler no volvió a encontrarse con Dreidel ni respondió a sus llamadas. Esa conducta unida a la enigmática mueca del amigo muerto será el desencadenante de una búsqueda en la que, aparentemete, se busca el significado, el sentido de esa mueca pero que, en realidad, es un pretexto para encontrar el propio sentido. Obsesivo y solitario; su deambular por las calles de Buenos Aires será un deambular que tiene algo de la parodia de un *flaneur.* Dreidel no encaja en el convencional orden establecido. Sin mujer, sin hijos, no es bien visto ni bien recibido. La soledad, el peso de la soledad y la desconfianza hacia el solitario, el conflicto y la búsqueda de la solución del mismo, el encierro y las salidas compulsivas son motivos constantes en la trama novelesca. No se puede decir que *La despedida* es una novela de formación pero tiene un punto de contacto con ella porque después de las idas y venidas del protagonista, de sus largos desplazamientos–¡entre otros, hace un viaje a la Polinesia!–, también después de sus largas travesías a pie –¡entre otras, una caminata de siete horas y media desde Ezeiza al Barrio Norte!–, se verificará un importante cambio en su conducta.

La lectura de esta novela, de ritmo ágil, con abundancia de diálogos y un estilo despojado de cualquier ornamentación super-

flua, nos produce la sensación de sumergirnos en un mundo en constante movimiento y el lector acompaña, asombrado, al protagonista en sus sorprendentes trayectos. Hay algo del complejo de Peter Pan en el perplejo protagonista. Un hombre sin descendencia, que, por tanto, solo ha conocido el rol de hijo y se dedica a la creación de guiones de video juegos. Se puede vivir de la ficción pero es difícil vivir en la ficción y Dreidel da pruebas de ello.

El humor y la muerte

La historia de las aventuras y desventuras de Dreidel podría ser trágica, si no fuera por la elección de la mirada de Birmajer. Es una mirada en la que prevalecen el humor y la ironía. Cuando aflora la mueca de la tragedia, enseguida es sustituida por la comedia, una comedia con bastante humor negro.

Dreidel está atenazado por el miedo:

Si uno atendía a la prematura muerte de Kler, la conclusión podía ser que hubiera que apresurarse a concretar el propio destino porque la muerte era traicionera. Pero a Dreidel le sugería una idea muy distinta: Dreidel estaba en realidad muerto, y se esperaba de él un acto, un hecho, para permitirle ingresar al mundo de los vivos.[1]

La angustia se atenúa con el distanciamiento ejercido por el humor. Los mecanismos que se manejan para obtener humor son los retratos de los personajes, sobre todo, el retrato de su protagonista, las situaciones, y el lenguaje. La personalidad temerosa y fóbica de Dreidel genera humor, las situaciones absurdas en las que se ve envuelto, como, por ejemplo, cuando se deja puesta una *quipá* sin ser religioso, a consecuencia de lo cual se producirá más de una aventura jocosa. El humor también lo producen los personajes estrafalarios con los que se encuentra Dreidel. Una de las figuras utilizadas para desencadenar la risa es la hipérbole como en las descripciones de las sospechas, temores y disparatadas imaginaciones del protagonista. También se recurre a

[1] *La despedida,* Marcelo Birmajer, edit. Parramón, La otra orilla, Barcelona 2010, pág. 68.

los equívocos del lenguaje. Un ejemplo de ello es cuando Dreidel se entera de que la mano derecha de un sindicalista ha sido enterrado en el jardín de un cliente y confunde la expresión figurada con la literal.

La tragedia y la comedia están imbricados en el tejido de la tradición judía. Hay temores como el temor a la indigencia y al hambre que, aunque temores bastantes comunes, en la novela se objetiva en la imagen de un inmigrante Otras veces, la vinculación del temor con las raíces judías son explícitas. Por ejemplo, una de las fobias del protagonista se explica así: *Para Dreidel, entrar en una camioneta policial era ser subido a la fuerza en uno de los vagones de los nazis* (p.19). El personaje tragicómico del rabino Merkov, que considera al pueblo de Israel muy diezmado por el nazismo y la asimilación y que está preocupado por sus enemigos actuales, acosa a Dreidel para que se case, tenga hijos y así contribuya al crecimiento del pueblo de Israel.

El recuerdo de la historia judía lleva al protagonista –un demócrata declarado– a identificarse con la libertad después de cuestionarse el sentido de la misma:

Pero Dreidel provenía de una tribu que había puesto la libertad por encima de todo: habían huido de Egipto al desierto con tal de ser libres. Dreidel se ajustó (...) a aquella opción milenaria: por mucho que sufriera y por mucho que hiciera sufrir, prefería arruinar su vida por su propia cuenta antes que cualquier experto se la mejorara sin el concurso de su voluntad.[2]

Hay constantes referencias al pueblo judío, a la situación actual de Israel, al pasado, el presente, a los rituales religiosos, a palabras y frases, incluso hay notas a pie de página que explican su significado.

Y, como sucede en todo buen quehacer literario, al ahondar en las raíces propias se acaba ahondando en lo universal. Dreidel tiene en común con personajes y personas de distintos credos y lugares el miedo a la muerte. Tiene muy presente que vivir es caminar hacia la muerte.

La vida era la muerte, y Dreidel luchaba contra esa bestia bifronte. Sobrevivir era el modo de hacerle frente hasta la derrota

---

[2] Ibídem, pág. 86.

final, que a todos los hombres estaba destinada. La vida era un combate que se perdía al nacer y se peleaba durante todos los años siguientes.[3]

A Dreidel le falta vocación para vivir, por eso la búsqueda del significado de la mueca de Kler se convierte en un pretexto para seguir viviendo.

Los *cómics*, los videojuegos y las obras de autores clásicos presentes en la historia a través de distintas referencias tienen una función dentro de la misma. Las observaciones sobre obras clásicas no constituyen un adorno cultural sino que desempeñan un cometido en la trama. Entre los clásicos citados está el *Pinocho* de Collodi .Su transformación de muñeco de madera en ser humano es una parábola de la transformación que sufrirá el protagonista. Dreidel, con sus miedos e inseguridades y sus características antiheroicas, acabará asumiendo la tarea de vivir y, por eso podrá abrirse al sentimiento paternal y de pareja.

Los lectores hemos experimentado con esta excelente novela de Marcelo Birmajer aquello que afirmó el padre del psicoanálisis, que el humor implica un desafío y que siempre es un medio de afirmación frente a las realidades exteriores desfavorables

[3] Ibídem, págs. 330-331.

Lectura de asesinatos

Sonia Fernández Hoyos

¿Un asesinato o varios pueden leerse? ¿Tiene sentido plantearse una cuestión como la de 'leer' un crimen? Creemos que sí: cualquier muerte violenta es una *asalto a la razón*, un salto al vacío o la nada, sobre todo, un acto irracional, pero lo que queremos destacar de la última novela de Alejandro Pedregosa es esa especie de equilibrio entre lo racional de su estructura y la acción de un género ya dado, lo policiaco; o, mejor, cómo la escritura se sostiene y discurre por el límite de lo lírico y lo narrativo, de lo racional y lo irracional.

Quizá en este sentido, no sobra recordar que nuestro escritor se dio a conocer como poeta. Ha publicado los poemarios *Postales de Grisaburgo y alrededores* (Granada: Universidad, 2001), *En la inútil frontera* (Sevilla: Point de Lunettes, 2006) y *Los labios celestes* (Valencia: Pre-Textos, 2008). Ahora estamos ante la tercera novela (antes había publicado *Paisaje quebrado*. Valencia: Germanías, 2005 y *El dueño de su historia*, Sevilla: Point de Lunettes, 2008), una incursión ¿aparente? en lo policiaco: desde luego, están todas las convenciones de este tipo discursivo (desde dos asesinatos, la mafia rusa, un comisario y sus colaboradores...) Y no, esto es, también están las diferencias y los homenajes implícitos y explícitos, por ejemplo a Shakespeare, Hemingway, Simenon, Fred Vargas... Así, encontraremos esos cadáveres, asesinatos, «sombras», un singular comisario (héroe y antihéroe simultáneamente), una inspectora (eficaz y bisexual), pero también un lugar 'absurdo' o *extraño* como indica el propio título, para ubicar dos

---

Alejandro Pedregosa: *Un extraño lugar para morir.* Ediciones B, Barcelona, 2010.

crímenes y generar una investigación policial compleja e inesperada en la *remota provincia*. Una ciudad que aspira a la imagen paradisíaca de lo festivo y, sin embargo, siempre está unida a la muerte gratuita o no, la muerte 'necesaria' del 'infierno de los otros' frente al 'paraíso son los otros' en esa peculiar convivencia de lo propio y ajeno, la que 'seculariza' a un santo como pretexto para mostrar lo urbano y sus habitantes, esas «cuadrillas» que beben y comen incansablemente mezcladas con los 'extraños', con los visitantes prescindibles y necesarios a la vez.

Este irracionalismo que apuntamos no se manifiesta en ilaciones verbales, aunque el cuidado de la palabra sea uno de los elementos más destacables, sino en que la textura implica, desde la inteligencia desplegada, al lector. La tensión o sucesión de tensiones devienen naturales, como si el artificio de la ficción no existiera y el transcurso de los días de san fermines pamploneses fueran el lugar necesario para poder encontrar el núcleo de la acción criminal, al mismo tiempo que explican las derivaciones trasmodernas en Madrid (primero, con el comisario y el personaje secundario de la intérprete musical, Silvia Nur; después, con la inspectora Bea y el agregado de la embajada rusa) y en Suiza, donde reside la hija del comisario Uriza, que se reencuentra con el padre en la red, en lo virtual, y muestra la complicación de las relaciones paterno-filiales, especialmente cuando se desvela que la hija-adolescente se avergüenza de la profesión del padre y después se afirma en una sexualidad, el lesbianismo, que en este caso avergüenza al padre que no entiende ni puede compartir.

Y, sin embargo, si comenzamos por el principio, tendríamos que atender a esa estructura racional de la división capitular articulada por los días festivos en Pamplona y un epílogo, exactamente nueve días desde el 6 de julio al 14, el cierre del epílogo y treinta fragmentos (en la trasmodernidad sólo existe lo fragmentario de un mundo en descomposición). Es decir, una preocupación formal no habitual en la cuidada intranquiliadad de la ficción y la estética de una novela de género. En ese principio, comprenderemos que las referencias costumbristas, a veces más allá de Pamplona, en el recuerdo fugaz de la infancia del comisario y el dicho de su abuela: «Si hambre tienes, muerte matas» (p. 170); suponen un homenaje en esa musicalidad interrumpida por la

muerte violenta de un novelista mediático, bisexual e instalado en el canon del momento y, en consecuencia, famoso e imprescindible en la banalización de los medios de comunicación. Y es que el artificio de una novela deviene 'natural' cuando la técnica retórica no se nota y ese artificio desaparece o, mejor, pasa desapercibido para el lector que en el entretejido y sus hilos queda atrapado en la aparente derrota de Uriza. Incluso el hilo de lo cultural que se ironiza en la presencia de *Hamlet* y su escena quinta y en las respuestas del comisario: «– No, señor. Yo no leo, soy policía» (p. 187); «– Y ves, mujer [la inspectora Bea], sólo llevo un día de intelectual y me parece que me va a reventar la cabeza» (p. 209). Una ciudad en fiestas, también con la aparente diferencia de un jefe o «comisario principal» que al final se desvelará como un canalla manipulador del ¿insignificante? Uriza y autojustificativo. Y es que la narración no es alegre ni divertida: en la antítesis de la fiesta reside la eficacia violenta de la ficción, también en la ironía. Así, Shakespeare, por ejemplo, resulta providencial en este aspecto, sobre todo cuando Uriza se dirige al aspirante a escritor, Carmelo Bello, al arribista intelectual, «vanidoso y esperpéntico, un buscavidas mediocre» (p. 263), y le reprocha:

> [...] lo que quiero es saber por qué un escritor, un crítico literario, un poeta o lo que coño seas no sabe diferenciar entre Hamlet y el fantasma de su padre. ¿Cómo es posible que no conozcas la trama de *Hamlet*? En la solapa dice que es una de las «obras fundamentales de la literatura universal». ¿Y qué mierda de escritor no conoce una de las obras fundamentales de la literatura universal? (p. 223)

En la ironización de lo cultural también destaca el pseudónimo de la hija del comisario principal, *Fred Rico*, uno de los homenajes que indicábamos, esta vez a Lorca explícitamente e implícitamente a la novelista francesa Fred Vargas (pp. 246-247).

Esa eficacia funciona en la desolación que un mundo de violencias varias, de negocios incontestables (desde la farmacopea a la industria cultural: «la venta de libros es también un negocio», p. 83), pero muy especialmente en el «orden» que interesa al novelista asesinado, Lucio Maestre (y, por supuesto, a nuestro escritor,

aunque el personaje novelesco no es un trasunto de Pedregosa): «la cultura, la amistad y la belleza» (*ibidem*).

La experiencia de la lectura de esta novela, por tanto, posibilita la función heterogénea de la *illusio*, ese refugio precario para la ensoñación de la realidad trasmoderna en la ciudad sin 'virtud' que es Pamplona en fiestas o cuando Uriza toma conciencia de su propio destino y profesión agobiante, de su papel de marioneta que puede rebelarse ante las convenciones. Además, la noche de esta urbe donde se 'descargan' conciencias y se perfecciona la investigación policial no sólo en el proceso que ha seguido el comisario provinciano, sino también en la propia ciudad que se llena de luces, de incandescencias, de fuegos artificiales para contrastar la negrura del crimen, su planeamiento y ejecución con el alumbramiento o la luz fugaz e inteligente de ese policía minuciosamente riguroso y ético. Una ensoñación que se sabe condenada de antemano ante la falta de bonhomía en este tiempo de «simple mercancía», enfermedad-muerte y horror.

El resto es ética y misterio: la facilidad de leer un libro frente a la dificultad de componerlo y publicarlo; también la realidad del tópico «el libro se lee de un tirón», quizá por los personajes verosímiles, por situar la acción en la trasmodernidad de una 'anécdota' que desde el final sorprendente resultan necesarias en esta modélica retórica aparentemente bárbara de Alejandro Pedregosa

Escritura y vida

Jon Kortazar

La concesión del Premio Nacional de Ensayo a la obra *Eskarmentuaren paperak/ Vida y otras dudas* de Anjel Lertxundi (Orio, 1948) parece la excusa perfecta para dedicar la atención a este escritor de largo aliento en el campo de las letras vascas. El autor ha mantenido un largo camino en la novela, género en el que ha mostrado distintas categorías estéticas. En un primer momento, Lertxundi cultivó una novela moderna, con atención a la trama y a su final sorprendente, como en *Hamaseigarrenean aidanez* (1983). Pasó después a una época de novela más deshumanizada y más experimental, cuyo ejemplo pude ser *Otto Pette* (1994)/ *Las últimas sombras* (1996). Desde ese momento prestó atención a los grandes temas de la novela moderna, el mito de Fausto, del alma errante, y el de la desaparición y la muerte; fue este ciclo el que dio a conocer editorial Alfaguara y *Azkenaz beste* (1996)/*Un final para Nora* (1999) puede servir de paradigma de esta manera de narrar. En el último tramo de su narrativa Lertxundi ha vuelto a una estructura más tradicional, pero impregnando su obra de pensamiento frente a las grandes lacras de nuestra sociedad: terrorismo, totalitarismo y libertad, maltrato de género. Citaremos *Zorion perfektua* (2002)/*Felicidad perfecta* (2006) como muestra ya que la novela ha sido llevada al cine. Como complemento a su trabajo como narrador, ha publicado los siguientes ensayos: *Letrak kale kantoitik* (1996) [Letras desde un rincón], emparentada con la obra que ha ganado el Nacional, y *Gogoa zubi* (1999) [El puente de la voluntad], y *Mentura dugun artean* (2001) [La aventura del arte].

El tema central del ensayo *Vida y otras dudas* consiste en una reflexión sobre la experiencia de la escritura en Anjel Lertxundi.

Anjel Lertxundi: *Vida y otras dudas*. Alberdania, Irún, 2010.

Una mirada hacia su historia como escritor, pero además ofrece una mirada sobre la Vida, en constante movimiento y en ultimo término una meditación sobre la decadencia y la muerte, concretada en el último tramo del libro.

Ya en la traducción del título del libro se ofrecen algunas pistas sobre lo que el libro desarrolla. En su versión original el libro se tituló

Eskarmentuaren paperak. Su traducción literal sería *Papeles de la experiencia*, y si nos ponemos más literales aún *Papeles del escarmiento*, es decir de aquello que no se hizo a voluntad y aún sirve para corregir alguna situación. El texto se dirige, pues, a lo que ya se hizo y al escarmiento sufrido o la experiencia ganada por el autor. *Vida y otras dudas* permite una lectura de la actualidad, de la visión de las dudas del autor. Del escarmiento a la experiencia, pues, estas páginas evocan una mirada hacia la vida actual, que es lo que se pretende expresar el título de la traducción.

Existen otras diferencias evidentes entre la publicación original en lengua vasca y esta traducción. La portada original ofrece una fotografía de Anjel Lertxundi niño, fotografía a la que se hace referencia en una de las entradas primeras del ensayo (pág. 14-15), que aún no es escritor, y por ello, mira al futuro; la portada de la edición en castellano a un Anjel Lertxundi en la actualidad, escarmentado o experimentado: mirando hacia el mundo en el que vive con 62 años, siguiendo quizás el diseño de la editorial que coloca fotos de los autores en portada.

Dentro del género ensayo, cada día menos definido, habría que aceptar que su principal activo, su elemento genésico, resulta ser la exposición del yo y la aparición de la subjetividad. José María Pozuelo Ivancos, por ejemplo, define al ensayo Como

> «Montaigne [...] delimitaba un nuevo modo de escritura, *la escritura del yo*, con énfasis muy notable en su intervención personal, y en cierta medida autobiográfica» (*Desafíos de la teoría. Literatura y géneros.* El otro, el mismo. Mérida. Venezuela. 2007. 239).

Así no es extraño que Michel de Montaigne aparezca en las páginas del libro de Lertxundi quien sigue la máxima del alcalde de Burdeos:

«No garantizo certeza alguna si no es la dar a conocer hasta qué punto llega en estos momentos el conocimiento que tengo».

De esta forma el libro de Anjel Lertxundi se circunscribe a tres elementos claves del ensayo: configuración del yo, aporte autobiográfico, la falta de garantía en la certeza. Además hay que subrayar que se trata de un ensayo literario, por lo que hay que añadir una conciencia de estilo, una preocupación que se muestra a cada página pero que obtiene un reflejo claro en la reflexión siguiente:

«Llevo todo mi vida tratando de componer una imagen que me convenga, sin otro objetivo que el de dar forma a eso que llaman *estilo*» (p. 56).
«Dadme un tono y narraré el mundo» (p. 124)

Para la creación del libro, y desde el primer momento, el autor ha confiado la tarea de crear su obra desde la tesela y el fragmento. Y así lo declara en las palabras que dan comienzo al libro:

«El fragmento, la tesela, la fracción, es una buena materia prima. Coloca una glosa al lado de la otra y observa el efecto. Si el efecto no te agrada, o si te da la impresión de que queda poco sugerente, búscale otra ubicación» (p. 9).

El objetivo del libro y su método quedan delineados de manera más precisa en el siguiente texto que funciona como autopóetica del libro:

«La poética del fragmento, el empeño de ensamblar le mot just con otro mot just, la aventura de la concisión. La pugna por escoger uno solo –el idóneo– entre todos los posibles.
El deseo de ensartar en el mismo hilván la narración de la vida y la vida de la narración» (p. 10).

La utilización del fragmento parece dirigirse hacia una estética de la postmodernidad. Sin embargo, el libro mantiene un hilo

conductor en la búsqueda de «la narración de la vida y la vida de la narración». Los temas de cada capítulo se unen en torno a un tema que tiene que ver con el oficio de escritor, que diría Pavese, un autor muy considerado por Anjel Lertxundi.

Sin embargo, no deja de notarse una construcción moderna en la estructuración de los temas que anudan cada capítulo. *Vida y otras dudas* resulta ser un libro que trenza y destrenza una paradoja. El título se refiere en primer lugar, y lo subraya, a la reflexión sobre la vida y la muerte, que, hasta el último capítulo resulta ser periférica, en cada uno de los capítulos se ofrece una entrada con el título de «Últimas voluntades» que trata el tema de la vida y la muerte, pero es como un hilo que no se trenza hasta la parte final del libro.

Así el núcleo fundamental del texto se define en torno a agudos apuntes sobre la creación literaria y la experiencia escritora, sobre los escarmientos en la vida literaria, de Anjel Lertxundi. El autor nos lleva de la mano sobre diversos paisajes de la creación literaria:

En este primer capítulo Anjel Lertxundi cuenta las primeras anécdotas como escritor, reflexiones certeras sobre lo que se ha dado en llamar nivel simbólico (literario) de la comunicación y nivel informativo, aquí con referencia a la lengua administrativa. Son pertinentes las reflexiones dedicadas a la lengua misma y a las dificultades que el autor encuentra en la creación en euskara.

No existe comunicación literaria si no hay lectores al otro lado del acto de comunicación. Así la experiencia lectora se examina desde una perspectiva personal

El abordaje de un tema central como es el de la memoria e realiza desde dos puntos de vista: el personal y el colectivo. En el primer caso, se tratan temas como el de la pervivencia, la pérdida y la transformación de la memoria; en el segundo, de la construcción de unas vidas que se ven condicionadas por la memoria colectiva.

Anjel Lertxundi no hace trampas (por otra parte, ¿por qué las iba a hacer?) y lleva la radicalidad de su indagación hasta la pregunta radical: ¿para qué escribir? Para comenzar desde una frase clásica: «la buena compañía enriquece bienes y placeres». Este es uno de los capítulo más sugerentes de la obra, puesto que el escri-

tor se sitúa ante el espejo de la reflexión sobre su quehacer estético y su reflexión alcanza realizaciones claves para entender el acto creativo.

La escritura es también memoria reunida en bibliotecas diferentes, diferentes lecturas, y en este punto el escritor cuenta algunas de las pequeñas manías que mantiene en el momento de la escritura y de la lectura.

Las relaciones entre escritura y mundo representan el tema central del sexto capítulo, y en él Lertxundi condensa una reflexión sobre la importancia de la literatura como campo propicio para la libertad, y para huir del miedo que el poder conforta para impedir la utopía.

El oficio de vivir reflexiona sobre la presencia de «el otro» en la realidad y vida del escritor y en su capacidad de entenderlo.

El último capítulo gira en torno al tema de la muerte en el texto, y enhebra retazos sorbe el tema que están dispersos en el decurso del libro.

La estructuración temática de los capítulo permite reflejar un hilo de continuidad que va desde los aspectos más personales e inmateriales de la escritura, como las reflexiones sobre el impulso primero que lleva a la escritura, o las disquisiciones sobre lengua literaria y lengua común, lengua simbólica y lengua informativa hasta la anotación de aspectos que tienen que ver con una perspectiva más social del escritor. El libro dirige la lectura desde la mirada íntima a la mirada pública.

El uso del fragmento permite al escritor utilizar una amplia gama de tonos y de recursos estilísticos en su obra: cita de autores contemporáneos y clásicos, referencias cultas, glosas a las citas, ironía, juegos de ingenio, preguntas, creación de nuevas opiniones a través de la búsqueda del ángulo de opinión no trabajado hasta el momento...reflexión sobre la vida y la obra, entendidas como complementos de la vida.

Una última paradoja. Anjel Lertxundi resulta ser un conocido novelista en euskara, pero el premio se lo han concedido a su obra ensayística. No es una sorpresa para los que conocemos que en su obra narrativa el peso del pensamiento toma una posición central en su novela, de manera que en su narrativa el ensayo es un factor de consolidación de la trama narrativa. Por ello, la paradoja se

disuelve en la constatación de que su novela es una novela del pensamiento, o si nos ponemos más modernos, una novela de tesis (y de antítesis). Es decir, de dudas ©

Nunca fue tan hermosa la basura

Fernando Merodio

José Luís Pardo ha publicado un libro sobre la ciudad (*Nunca fue tan hermosa la basura*, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2010). No es la primera vez que ocurre en su obra y otros libros anteriores suyos como *La banalidad*, *La intimidad* o *Las reglas del juego* podían entenderse de esta manera; la novedad es que esta vez trata sobre su falta y quizá por ello la noción de ciudad no aparece explícitamente hasta el final, como una suerte de reivindicación -la ciudad que falta.

La ciudad contemporánea se establece sobre la ciudad moderna, que a su vez ocupa el lugar de las comunidades tradicionales. Con la ciudad moderna -ilustrada e industrial-, el fundamento del vínculo social pasa a reposar en el espacio público; el espacio público no excluye la idea de comunidad sino que ésta queda restringida al ámbito privado (esfera familiar, sentimiento estético). Lo común, así entendido, mantiene un estatuto problemático, y la ciudad se comprenderá finalmente, hoy, como la comunidad de aquellos que no tienen ninguna comunidad (p. 194), la comunidad anónima de los que no tienen nada en común (pp. 95 y 101). La consistencia de nuestra comunidad es la de una ausencia, y por tanto la falta de la ciudad es la falta de un lugar vacío, como si todo estuviese demasiado lleno y no quedase sitio (p. 165), algo asfixiante (p. 40).

El libro de Pardo, una recopilación de diversos artículos publicados estos últimos años, es por ello también una reflexión sobre

---

José Luis Pardo: *Nunca fue tan hermosa la basura.* Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores, Madrid, 2010.

la noción de lugar, sobre el estado contemporáneo del sitio[1]. El sitio contemporáneo, el espacio cívico, se caracteriza por el movimiento: hoy, como se decía, todo cambia, nada permanece. Sin embargo, en contraste con el lamento contemporáneo por la globalización y la desaparición de los lugares tradicionales, Pardo comienza observando que todo lugar, desde siempre, es producto de un desplazamiento, que todo supuesto origen es derivado, que no hay lugares naturales ni culturas originales (*Ensayo sobre la falta de lugares*, texto que abre el libro). Ya se trate de un espacio natural o artificial, de una formación geológica o cultural, el hecho es que son resultados, productos derivados, suponen un cambio de sitio. ¿Y no corresponde al arte reencarnar este desarraigo fundamental? ¿No le pertenece a la obra de arte una suerte de deslocalización radical pues, como sucede con las ruinas o los objetos de un museo, siempre «está en un lugar que no es el suyo, no pertenece a su lugar, o falta a su lugar propio» (p. 30), siempre de tránsito, objeto de un comentario? El libro se titula *Nunca fue tan hermosa la basura*, y los residuos también se definen respecto al lugar, a la falta de lugar: basura es lo que no está en su sitio, lo que ha perdido su lugar propio (p. 165), para siempre deslocalizada. Además del no-lugar de la basura están todos los emplazamientos cotidianos, todas las localidades, pero estas están desapareciendo. Y si todos los lugares están pasando a ser zonas de tránsito, si nuestro espacio es como un enorme aeropuerto, ¿no es la marca de nuestro tiempo la conversión de todas las cosas, las personas y las instituciones, en objetos de reciclaje (*Nunca fue tan hermosa la basura*)? Como la ciudad misma que describe, es un libro, sutil, ambiguo o complejo, en el que unas cuantas nociones vuelven, se dicen varias veces, pero en diferentes sentidos, con valores opuestos.

---

[1] Es también el tema de, si se nos permite hablar así, algunos textos menores como *De dónde son los cantantes*, que trata sobre la relación entre el arte y el habitar; el misterioso *¿Qué quiere un niño?*, sobre los juguetes y el limbo (el desván como una suerte de basurero para lo que nunca tuvo una función determinada); o *Ensayo sobre la falta de vivienda*, es decir, sobre ese lugar privado que nos protege de un exceso de intimidad, que «es la condición de radicalmente no tener lugar alguno que sea en definitiva nuestro lugar»(157). José Luis Pardo, dicho sea de paso, escribió hace unos años un libro cuyo título, *Las formas de la exterioridad*, casi coincide con la definición kantiana del espacio.

También los signos tienen un lugar, el que les da su contexto habitual de uso; los signos, utilizados en su contexto, tienen un sentido propio, recto (*Ensayo sobre la falta de contextos*, penúltimo artículo). A esto se le dice vulgarmente llamar al pan, pan y al vino, vino. Sin embargo, un mismo signo puede comprender diferentes contextos; un mismo objeto puede significar diferentes cosas según el lugar en que se encuentre, como esa piedra que es un pisapapeles en el despacho, un recuerdo en el dormitorio, un mineral en el salón, o un instrumento para macerar la carne en la cocina. Cada sentido propio supone una localización pero el signo mismo en sí mismo está libre de contexto, permanece ilocalizable. Además de los sentidos propios, hay por tanto un sentido literal –la piedra cualquiera, común a todos los cambios de sitio–[2]. El sentido literal, ilocalizable, sería la posibilidad común a la diversidad de sentidos propios, localizados, y cada significación local implicaría un desplazamiento del sentido literal. Al revés de lo que habitualmente se piensa, entonces, el sentido propio, recto, no sería sino una metáfora gastada, una inclinación habitual del sentido literal, y el signo encontraría su posibilidad más propia en el desplazamiento metafórico, fuera de contexto, como cuando una niña se sorprende y llama a una entrada de papel un duro raro, penetrando con ello en el *concepto* de dinero. De modo que si todo lugar del espíritu implica un desplazamiento, su sentido original sería su repetición, su sentido literal, una traducción, su esencia, lo que queda cuando se suprime el contexto. ¿Y no es éste el procedimiento más general del arte, extraer las cosas de sus contextos, o lo que en este caso es lo mismo, insuflar globalidad en cada localidad[3]? ¿Y no es ésta, también, sacar las cosas de sus contextos, la fuerza de la diversión

---

[2] *Ensayo sobre la falta de personalidad*, p. 136-140 («tan común que no se identifica con ninguna comunidad»).

[3] *Ensayo sobre la falta de lugares*, p. 34-39 («El Londres de Dickens es, si queremos decirlo así, el «el espíritu de Londres», pero esto es otra manera de afirmar que es justamente Londres salvado de su lugar (salvado de los londinenses de su lugar y de su tiempo) y puesto, literalmente, a disposición de todo el mundo... Que nuestro lugar no sea sino el conjunto de restricciones mínimas necesarias para poder sentir lo global»).

–«lo único que no se puede comprar con *dinero*»–, como esas conversaciones que no son sino bifurcaciones, o esas noches, *afterhours*, que trastocan el uso habitual de los lugares y el sentido regular del tiempo[4]?

El contexto, en efecto, no designa solo la red de contigüidades que localizan un fenómeno sino también el gran orden temporal que explica y justifica una acción. Situada en su contexto temporal, una acción pierde su autonomía y su razón se atribuye a la trama, al argumento que la encuadra –en este sentido se dice que la historia –la Historia- absuelve. Situar una acción en su contexto significa subordinar la secuencia a la consecuencia, la sucesión a la implicación, el tiempo a la lógica, o como dice Pardo siguiendo a Aristóteles, confundir la historia, donde las cosas solo se suceden, con la poesía, en la que además se encadenan, se traman (*Poesía e historia*). La historia, entonces, pasa a ser un drama, los individuos, simples actores, y la acción que representan, una ficción. Al margen del prestigio del que este tipo de teodiceas han gozado a lo largo del tiempo, lo único supuestamente real en todo este asunto sería la finalidad, la narración universal, la Historia, que ordenaría los acontecimientos en un argumento. Hoy, sin embargo, la ficción se redobla porque sencillamente hace ya tiempo que la ciudad no cree en los grandes relatos (*Ensayo sobre la falta de argumentos*). La aparición del espacio público es, en efecto, contemporánea de la emergencia de la esfera privada, donde el relato comunitario oral se descompone en una multitud de libros, de pequeñas tramas, tantas como individuos, como expresa la novela moderna. Aun con eso, el individuo y sus sentimientos, aunque de manera privada, todavía formaban un circuito narrativo como el que vinculaba en las sociedades premodernas el arte y la naturaleza, y acordaba la trama de la cultura y el desarrollo coyuntural de la técnica; el gusto del burgués todavía suponía un sentido común estético que era en sí mismo un sentimiento de

---

[4] *Mother & Child Reunion*, p. 215-216 (Nadie «está en condiciones de aportar... el menor argumento que ligeramente pueda sugerir que es preferible hacer historia a no hacerla [...] La felicidad solamente es posible cuando el libro de la Historia Universal deja una página en blanco [Hegel]. Eso es lo que... llamaba Paul McCartney *fun*, diversión»).

comunidad. Hoy, por el contrario, aturdidas por la explosión tecnológica (Pardo, con Benjamin, se remonta hasta la guerra del 14), sin vínculos definidos con su pasado ni posibilidad de proyectarse en el futuro, la vida de las masas, enteramente presente, es inenarrable y solo queda la sospecha de un doble complot, público y privado, que el marxismo y el psicoanálisis habrían tratado respectivamente de desenmascarar -«todo se torna inusualmente ligero y liviano, transparente, translúcido, eminentemente frágil e inconsistente»[5]. El sentimiento de comunidad, por su parte, sobrevive, degenerado, en lo que Benjamin denominó la estetización de la política y que hace de esta un objeto de satisfacción estética cruel y espectacular. ¿Y no es el descrédito contemporáneo de la ficción y la creciente demanda social de realidad -biografías, documentales, relatos basados en hechos reales- (*No-ficción*) sino un pequeño signo de la incapacidad contemporánea para distinguir entre ficción y realidad, para saborear la ficción y pesar lo real? Ilusoria, e incluso delirante, no por ello son menos reales los efectos de la confusión de la ficción y la realidad, de la subordinación de la política a la Idea[6]. ¿Por qué la fiesta ha acabado tan mal?

Con la aparición del espacio público, en las sociedades modernas coexisten tres escenarios objetivos distintos (*Carta abierta a Richard Sennett*), a los que corresponde una posición subjetiva diferente: 1. la comunidad (el hogar), donde los miembros constituyen su identidad a través de un relato, es el dominio de la afectividad, de la intimidad, que forma un *nosotros*; 2. la privacidad (la fábrica), donde el trabajador participa de las relaciones económicas, es el dominio de la pura animalidad, de la productividad inenarrable, donde no se es *nadie*; 3. la publicidad (la escuela),

[5] *Ensayo sobre la falta de personalidad*, p. 121.

[6] *Poesía e historia*, p. 252-254 («Es a ella, a la Idea, a quien ante todo tenemos que detener, juzgar [...] Mientras la Idea ande libre por el mundo reclutando su ejército [...] mientras los gobiernos la persigan para obtener su bendición, la prensa la asedie en busca de reportajes en exclusiva y fotos en primer plano y el público entusiasta agote las ediciones digitales o empapeladas [...] no conseguirán frenar la sangría que se inicia cada vez que la Historia se toma por la Poesía o la Poesía por la Historia y la realidad se confunde con la ficción»).

donde el ciudadano adquiere derechos y obligaciones, es el dominio de la argumentación racional donde se es un *cualquiera*. Los tres momentos coexisten en la modernidad, y aunque es evidente que el espacio público es posterior a los otros dos momentos según el orden temporal, Pardo repite que es primero según el concepto, es lógicamente anterior a ellos, o sea, que de los tres es el elemento fundamental porque la distinción entre privacidad y comunidad supone la publicidad[7]. La cuestión es que durante las dos o tres últimas décadas se ha producido en las sociedades occidentales un proceso de descomposición sistemático de las diversas instituciones que «merced al revisionismo del movimiento obrero»[8] conformaron el espacio público –lo que se conoció como Estado del bienestar–. El libro llama la atención en numerosas ocasiones sobre este proceso de descomposición, cuyos epígonos a menudo describen como «la transición hacia un nuevo paradigma». Semejante nuevo paradigma, sin embargo, no significa nada más que la absorción de la narración y la argumentación por la producción, el desvanecimiento de la publicidad y la comunidad en las relaciones económicas y el mercado. El efecto fundamental sobre la esfera pública –el espacio del argumento- es una descualificación general de las cosas en beneficio de una «"cosidad" fluida y sin cualidades»[9], indistinta y maleable -lo que indica la vocación actual de las cosas hacia el reciclaje[10]. En contraste, en el ámbito comunitario, este proceso explica la creciente importancia de las nociones de identidad, de localidad.

Indistintas y radicalmente íntimas, el último artículo del libro (*Las desventuras de la potencia*) se detiene en el asunto de la expresión de las emociones. En general, la expresión de una emo-

---

[7] *Carta abierta a Richard Sennett a propósito de* La corrosión del carácter, p. 188, 196-197, 199 y 201 (es «el error principal»).

[8] *Carta abierta a Richard Sennett a propósito de* La corrosión del carácter, p. 197.

[9] *Nunca fue la basura tan hermosa*, p. 177.

[10] Pardo se detiene particularmente en sus consecuencias en el sistema de la educación superior (*El conocimiento líquido*), cuya privatización *de facto* ha modificado ya las condiciones de investigación, docencia y aprendizaje –hoy se enseña y se aprende el «conocimiento de nada..., un fluido amorfo capaz de adaptarse a cualquier molde» (p. 269).

ción (un grito, un suspiro, un gemido, un gesto, etc.) se caracteriza a la vez por su alta carga significante y el bajo contenido significado: puede decir tantas cosas que no significa ninguna en concreto, expresa tanto que no designa nada. Es preciso por tanto un acto que la determine. El acto que distingue esa potencia confusa es la palabra articulada, o sea, el juicio, la facultad de decir algo *como algo*. Sin embargo, la acción de la palabra no es natural, mecánica, sino civil, trascendental, de modo que la materia sobre la que la palabra ejerce su determinación, como la cosa en sí según algunas interpretaciones del kantismo, no es más que un efecto: las pasiones son anteriores según el tiempo pero son posteriores según el concepto, pues propiamente solo *son* el resto que se desprende del acto de la palabra, lo que todavía queda por decir[11]. La localidad del juicio es la Ciudad, y de la misma manera que las emociones son posteriores al juicio, o que lo equívoco supone lo unívoco, la comunidad es posterior –lógicamente posterior- a la Ciudad, al espacio público.

La Ciudad, desde Platón, es contemporánea del descubrimiento de un orden de anterioridades y posterioridades perfectamente real que sin embargo no es temporal, histórico, narrativo, sino lógico, argumentativo, filosófico[12]. Por eso hay que cuidarse mucho de invertir el orden de prioridades entre la comunidad y la ciudad, lo íntimo y lo público, porque de lo contrario a la vez que la comunidad se toma por un Estado y pierde su condición irremediablemente en falta (se confunde entonces la ficción con lo real, y la narración se cree total), la intimidad, es decir, lo común, se encarna en una localidad y pierde su significado originario, o sea, lo global[13]. Sería esta, también, la única manera de mantener

---

[11] *Las desventuras de la potencia*, p. 338-348.

[12] Referencia frecuente en *Carta abierta a Richard Sennett* y *Las desventuras de la potencia*, pero también se refiere a este orden en *Ensayo sobre la falta de lugares*, p. 32, y *Ensayo sobre la falta de vivienda*, p. 154 (sobre el primado del usuario sobre el productor).

[13] *Ensayo sobre la falta de lugares*, p. 39 («Hemos de preservar aquellos lugares desde los cuales es posible observar lo global... Habitar esos lugares desde donde sea posible sentir la Tierra como espacio global de todos los hombres desnudos, de los hombres cualesquiera»).

la vigencia de las nociones tanto de lugar como de no lugar[14], es decir, por una parte, la realidad del espacio público de los cualquiera, el lugar de los que son igual, y por otra, la idea de comunidad, todas las utopías y los desplazamientos de los que no tienen nada en común. Esta es probablemente la cantinela del libro: sentimos que no hay hueco porque falta espacio –entiéndase bien, espacio público ©

---

[14] *Nunca fue tan hermosa la basura*, p. 171 («[Se observa] el modo en que los no lugares, concebidos en principio como meros «vacíos» entre lugares determinados, van extendiendo su dominio... hasta comenzar a difuminar molestamente la distinción, otrora tan nítida, entre lugar y no lugar y, por tanto y lo que es quizá más relevante, entre lo(s) que tiene(n) lugar y lo(s) que no lo tiene(n)»), y 175 («la desaparición de los lugares... deja a muchas personas en el mundo sin lugar»).

El miedo de José Antonio Marina

David López

José Antonio Marina ha escrito un libro con *una* de las –casi infinitas– «manos de Escher» que, al parecer, han ido dibujando a lo largo de los milenios, dibujan ahora y dibujarán en el futuro, «la sociedad humana», su «inteligencia», su «cultura», su «capital social». Una mano entre millones que, según reconoce su dueño, está también, a su vez, dibujada por «la inteligencia social»: un ente pluri-humano (en realidad meta-humano; o, incluso, infra-humano), en el que José Antonio Marina tiene depositada su esperanza. Y su miedo:

> Constatar que nuestro destino moral depende de una inteligencia social que actúa por mecanismos que desconocemos, que puede provocar efectos no queridos, que elude los procedimientos críticos, nos desvela la precariedad de nuestra situación, y eso da mucho miedo. Al menos a mí (p. 179).

Miedo. Miedo a esa «inteligencia social» que actúa fuera del alcance de nuestra inteligencia individual. La obra que ha escrito Marina quizás sea un intento de domar, de «humanizar» esa bestia inteligente. Demasiado inteligente quizás. Y para ello Marina considera imprescindible la participación de todos. ¿De qué «todos»? Pues de los seres humanos o, mejor dicho quizás, de los «ciudadanos responsables» que compartan el modelo de humanidad de Marina. En realidad se está proponiendo la creación de una sociedad, casi mercantil: con un capital social, unos estatutos y un

---

José Antonio Marina: *Las culturas fracasadas (El talento y la estupidez de las sociedades)*, Anagrama, Barcelona, 2010.

objeto social. Y lo que sugiere el socio-Marina es, en primer lugar, una clara definición de ese objeto social y, después, para facilitar su consecución, aumentar el capital social (aumentar sus herramientas verdaderamente útiles) y revisar los estatutos (sobre todo para disminuir las posibilidades de los «gorrones», los «corruptos» y los «mentirosos»). Es sin duda José Antonio Marina un pensador necesario para nuestro tiempo. Y, sobre todo, para nuestra crisis económica.

Esta obra (esta propuesta de aumento de capital social) ofrece preguntas de enorme interés: provocaciones mayéuticas cuyo fin es compartir creencias e ideas:

1. [...] la más importante: ¿cómo podríamos liberarnos de la estupidez colectiva y llegar a ser sociedades más inteligentes (p. 14)? [Esta misma pregunta, reformulada, la encontramos en la p. 31].
2. Se trata, en resumen, de saber cómo somos influidos por los grupos a que pertenecemos, cómo se forman las culturas, si hay una inteligencia colectiva, si es más o menos potente que la individual, y si podemos esperar sensatamente un futuro acogedor.
3. ¿HAY UNA SALIDA? [Así se titula uno de los epígrafes de esta obra. En él (p. 82) José Antonio Marina da una respuesta positiva, devota, a la pregunta de si cabe criticar una cultura: de si se puede determinar si una cultura es más inteligente (más propiciatoria de lo «humano», de lo «humano» según Marina) que otra. La clave estaría en la ciencia: un método prodigioso creado por la inteligencia social: la clave de nuestra salvación].
4. ¿QUÉ ES UNA SOCIEDAD MUY INTELIGENTE? [Es otro de los epígrafes de *Las culturas fracasadas*. En él encontramos, en cursiva, lo que Marina entiende por «inteligencia social»:] *Inteligencia social es la capacidad que tiene una sociedad para resolver los problemas sociales creando capital social y ampliando las capacidades vitales de sus individuos.* [El propio autor intuye enseguida la pregunta que le lanza su lector invisible:] La pregunta surge inmediatamente: ¿qué es una buena solución y quién decide si lo es? Una solución

es lo que elimina el obstáculo que nos impedía avanzar, o, lo que es igual, alcanzar nuestros objetivos (p. 89).

«Inteligencia». Es el sustantivo ubicuo en esta obra de José Antonio Marina. La palabra clave de su soteriología, la diosa que nos conducirá a... ¿una sociedad no fracasada, más «humana»?

¿Qué entiende Marina por «inteligencia»? ¿Cómo perfila la esencia de su diosa?

Defino la inteligencia como la capacidad de dirigir bien el comportamiento, captando, elaborando y produciendo información. Esta definición sirve lo mismo para la inteligencia animal que para la inteligencia artificial que para la inteligencia humana. «Dirigir bien» supone resolver adecuadamente los problemas, cosa que han hecho con suma eficiencia las especies animales que ha sobrevivido (p. 21).

Cabría preguntarse, una vez leída esta reflexión de Marina, si realmente existe alguna cultura fracasada; y considerar incluso la idea de que el hecho mismo de que exista una cultura (una sociedad, una agrupación sistematizada de seres vivos) no es ya, de facto, un éxito irrefutable. ¿No será que entendemos por «cultura fracasada» la que no coincide con *la idea*, con el modelo arquetípico de sociedad que anhelamos... que anhelamos, paradójicamente, desde nuestra inteligencia *ya* cultivada en un sistema social?

No. Marina cree que hay una esencia de lo «humano»; y un modelo inteligente para conseguir una sociedad inteligente (es decir humana): un modelo, eficaz de verdad, que podemos alcanzar si se propician las inteligencias individuales, una vez potenciada la inteligencia colectiva. Marina habla de un «bucle prodigioso» que ejemplificaría, quizás, la arquitectura física, antropológica, metafísica, y hasta teológica, que subyace en toda su propuesta:

Podríamos resumirlo con un dibujo de Escher en que una mano (el individuo) dibuja otra mano por la que está siendo dibujada (la sociedad). Este bucle prodigioso es el que explica mejor las relaciones entre el individuo y la sociedad (p. 35).

Parecería que la preocupación de Marina está precisamente en cómo movemos, a la vez, nuestras manos: nuestras propias manos de Escher, que dibujan la mano de la sociedad que, a su vez, dibuja nuestras manos. Y es una preocupación sensata, pertinente, responsable, que es expuesta de la siguiente manera:

> Si mi capacidad para resolver problemas, para crear, para dirigir bien mi vida, no depende sólo de mi inteligencia y esfuerzo, sino de la inteligencia de la sociedad en que viva, me enfrento –nos enfrentamos– a un asunto de indiscutible trascendencia, del que va a depender mi futuro y el de los míos (p. 31).

El tema, pues, parece urgente y de importancia capital para nuestras vidas. Este libro de Marina ofrece dos propuestas muy concretas, teoréticas y pragmáticas a la vez; dos tareas para «nuestra» inteligencia social (p. 187): 1.- La elaboración de una «historia de la cultura»; y 2.- Una pedagogía de la inteligencia de la sociedad.

El objetivo final, según afirma Marina (p. 188) sería fomentar la «inteligencia creadora», «el talento social», la «creatividad social». Y se trataría de una tarea compartida. Para ello se le ha ocurrido un proyecto muy interesante:

> ¿Y si creáramos un proyecto wiki para mejorar nuestro capital compartido? ¿Cómo? No lo sé. El hecho de que lo supiera anularía la propuesta. No hay una razón absoluta que sepa la respuesta a todas las preguntas. Estamos a merced de la creatividad social, y me gustaría sorprenderla en pleno funcionamiento. Para concretar, le propongo [al lector] los siguientes temas:

Esos temas –sus propuestas de reflexión– se han incorporado a una página de internet (www.creaciónsocial.es)

> Tengo esperanza en la creatividad de la inteligencia social –entre otras cosas porque no tengo remedio– y me parece importante fomentarla.

Pero Marina no solo tiene esperanza, sino, como vimos antes, también miedo. No termina de tener fe, de confiar, en ese ser pluri-humano, meta-humano, incluso infra-humano, que él ha denominado «inteligencia social». Cree Marina que podemos participar en los procesos creativos de ese misterioso y descomunal cerebro, liberándonos, puntualmente, milagrosamente, de la fuerza modeladora que ejerce sobre nuestras propias inteligencias creadoras. Cree Marina que nuestras manos de Escher pueden de verdad dibujar *el dibujar* de esa mano metafísica, mientras ella nos dibuja dibujando... para que nos dibuje bien: para que por fin dibuje una sociedad plenamente humana: un paraíso para el hombre en la fría inmensidad del cosmos.

Comparto casi todas las «creencias» de Marina, le felicito por su buena voluntad y me sorprendo por su capacidad de seguir soñando el sueño de la Ilustración a estas alturas, con la que ha caído en Filosofía desde el siglo XVIII. Pero tiene razón, y corazón, en que no nos queda más remedio que seguir creyendo en nuestra inteligencia y en nuestra capacidad para fabricar una sociedad mejor que la que tenemos.

No obstante, en su modelo de sociedad veo demasiados templos a la diosa «inteligencia» –demasiada «utilidad» y «resolución de problemas»– y echo en falta la instauración de espacios para el silencio individual (y colectivo), para el corazón (otra metáfora, pero demasiado omitida en esta obra) y para algo que podríamos denominar «lo místico» (la libertad absoluta, meta-social, proto-individual).

La sociedad que propicia Marina es, para mi gusto, demasiado tertuliana, demasiado «de ciudad», de cafés de intelectuales, demasiado ubicada en «lo mental», esto es, «lo útil». Llega incluso a considerar la religión como una herramienta. El capital social que él propone me parece más una caja de herramientas que un lugar propiciatorio para que eso que sea «el ser humano» despliegue su Inmensidad. Y que lo haga empáticamente, y respetuosamente, en una sociedad de seres «inmensos».

Una de las reflexiones de Marina que me han parecido más interesantes es la que considera que no existen, en sí –como existe el hígado por ejemplo– los derechos humanos. Que hay que luchar por ellos, creer en ellos. Aquí la lucidez de Marina, y su

sentido de la responsabilidad, alcanzan un grado máximo. Loable. Y a partir de aquí cabe plantearse preguntas que dan miedo, sobre todo si no se tiene fe (esa «confianza en lo real» a que se refirió Salvador Paniker en su obra *Asimetrías*):

¿Y si está fabricando, en este mismo momento, un modelo de sociedad –una ilusión colectiva y colectivizadora– que no presente en absoluto ninguna similitud con lo que sueña Marina; y con lo que yo sueño? ¿Y si, además, fuera posible que en ese antimundo se pudiera desplegar «nuestra» plenitud, más allá de lo que entendemos ahora, desde esta civilización, por «ser humano» o «sociedad humana»?

Creo que no hay que preocuparse. Si nuestra inteligencia es *de* esa Inteligencia, seguro que esta última se las apañará –como hace siempre– para que sigamos soñando. ¿O es que de verdad podemos, desde aquí, entrar en el taller secreto de esa Diosa imponente?

Marina cree que sí. Pues entremos con él en ese lugar prodigioso. Pero sin miedo ©

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Directora de Publicaciones
MABEL MORAÑA

Secretario Tesorero
BOBBY J. CHAMBERLAIN

Suscripción anual

Socios	U$S 65.00
Socio Protector	U$S 90.00
Institución	U$S 100.00
Institución Protectora	U$S 120.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 40.00
Socio Latinoamérica	U$S 40.00
Institución Latinoamérica	U$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana,* todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

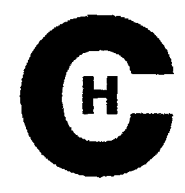
INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA
Revista Iberoamericana
1312 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili+@pitt.edu • http://www.pitt.edu/~iili

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559	Vicente Aleixandre
560	Modernismo y fin del siglo
561	La crítica de arte
562	Marcel Proust
563	Severo Sarduy
564	El libro español
565/66	José Bianco
567	Josep Pla
568	Imagen y letra
569	Aspectos del psicoanálisis
570	Español/Portugués
571	Stéphane Mallarmé
572	El mercado del arte
573	La ciudad española actual
574	Mario Vargas Llosa
575	José Luis Cuevas
576	La traducción
577/78	El 98 visto desde América
579	La narrativa española actual
580	Felipe II y su tiempo
581	El fútbol y las artes
582	Pensamiento político español
583	El coleccionismo
584	Las bibliotecas públicas
585	Cien años de Borges
586	Humboldt en América
587	Toros y letras
588	Poesía hispanoamericana
589/90	Eugenio d'Ors
591	El diseño en España
592	El teatro español contemporáneo
593	El cine español actual
594	El breve siglo XX
595	Escritores en Barcelona
596	Inteligencia artificial y realidad virtual
597	Religiones populares americanas
598	Machado de Assis
599	Literatura gallega actual
600	José Ángel Valente
601/2	Aspectos de la cultura brasileña
603	Luis Buñuel
604	Narrativa hispanoamericana en España
605	Carlos V
606	Eça de Queiroz
607	William Blake
608	Arte conceptual en España
609	Juan Benet y Bioy Casares
610	Aspectos de la cultura colombiana
611	Literatura catalana actual
612	La televisión
613/14	Leopoldo Alas «Clarín»
615	Cuba: independencia y enmienda
616	Aspectos de la cultura venezolana
617	Memorias de infancia y juventud
618	Revistas culturales en español

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON ....

CON RESIDENCIA EN ....

CALLE DE ...., NÚM ....

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE ....

A PARTIR DEL NÚMERO, ...

CUYO IMPORTE DE ....

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

.... DE .... DE 2010

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN ....

Precios de suscripción

		Correo ordinario	Correo aéreo
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96.

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

De conformidad con lo dispuesto en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de protección de datos de carácter personal, le informamos de que sus datos de carácter personal son incorporados en ficheros titularidad de la AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO denominados «Publicaciones», cuyo objetivo es la gestión de las suscripciones o solicitudes de envío de las publicaciones solicitadas y las acciones que ello conlleva.

Para ejercitar los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición previstos en la ley, puede dirigirse por escrito al área de ASUNTOS JURÍDICOS DE LA AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO, calle Almansa, 105, 28040, Madrid.


MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN


aecid


9 771131 643008
00727

5 euros